الدكتور / على عشرى زايد
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

النقد الأدبى والبلاغة
فى القرنين الثالث والرابع
(المصادر والقضايا)

الطبعة الثانية
١٤١٥هـ - ١٩٩٥م

مكتبة الشباب - القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

بين النقد الأدبي والبلاغة

امتزجت البلاغة العربية فى نشأتها بالنقد الأدبى ، وظل العلمان ممتزجين منذ القرن الثالث الهجرى - التاريخ التقريبى لتبلور الملامح البلاغية الأولى فى حضن النقد الأدبى الذى كان قد سبقها إلى النشأة بقليل - إلى أن تم استقلالهما على نحو حاسم على يد أبى يعقوب السكاكى صاحب كتاب « المفتاح » فى القرن السابع الهجرى ، أى بعد أن ظل النقد والبلاغة ممتزجين حوالى أربعة قرون .

ولقد كان من الطبيعى ألا تنشأ محاولة السكاكى فى تمييز البلاغة عن النقد من فراغ ، وأن تسبقها مجموعة من المحاولات على طريق فصل البلاغة عن النقد ، وقد بدأت هذه المحاولات منذ القرن الثالث الهجرى ذاته وإن لم تستطع أن تحقق ما حققته محاولة السكاكى من تمييز حاسم للبلاغة عن النقد ، ربما لأن أصحاب هذه المحاولات أنفسهم لم يكونوا يستهدفون بمحاولاتهم تلك فصل البلاغة عن النقد ، بل ربما لم يكن يدور فى خلد أى منهم أنهما شيئان منفصلان وكان أهم هذه المحاولات السابقة على السكاكى محاولة ابن المعتز فى القرن الثالث فى كتابه « البديع » ومحاولة أبى هلال العسكرى فى القرن الرابع فى كتابه « الصناعتين » ، ومحاولة عبدالقاهر الجرجانى فى كتابيه « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » .

وهذه المحاولات وإن لم تحقق ما حققه كتاب « مفتاح العلوم » من تمييز حاسم بين البلاغة والنقد الأدبى فإنها مهدت بدون شك تمهيدا قويا لهذا التمييز بين العلمين الذى تم على يد السكاكى .

ومنذ أن تميزت البلاغة عن النقد فى القرن السابع لم يطرأ عليها تطور يذكر ، فظلت على الصورة التى تركها عليها السكاكى أو قريبا منها ، على حين تطور النقد الأدبى منذ ذلك الحين تطورا جذريا ، حتى ليشق على المرء أن يدرك صلة قوية بين الصورة التى عليها النقد الأدبى العربى اليوم والصورة التى كان عليها هذا النقد يوم استقلت عنه البلاغة فى القرن السابع ، على حين أن المرء لا يكاد يلمح اختلافا يذكر فى الملامح الأساسية لصورة البلاغة الأساسية اليوم وملامح الصورة التى خلفها عليها السكاكى وتلاميذه . ولعل السبب الأساسى فى ذلك أن البلاغة تحولت على يد السكاكى ومدرسته إلى مجموعة من القواعد العقلية الجافة التى يصعب تطويرها ، فضلا عن أنها قد حصرت نفسها - أو حصرتها مدرسة السكاكى - فى إطار الجملة الواحدة أو الجملتين ، ولم تمتد لتناول جماليات العمل الأدبى من جوانبه المختلفة فكان ذلك من عوامل تقوقع البلاغة وتجمدها ، لأن الجملة أو العبارة مهما طرأ عليها من تطور وتغيير فإن ملامحها ومقوماتها الأساسية تظل ثابتة ، فلعل هذا كان من عوامل جمود البلاغة وعدم تطورها . . على حين تطور النقد الأدبى لأنه ربط نفسه بالعمل الأدبى ككل ، ولم يحصر نفسه فى زاوية معينة من زواياه ، والأدب يتطور من عصر إلى عصر فتنشأ أجناس أدبية جديدة ، وتنقرض أجناس قديمة ، فأدبنا العربى الحديث نشأت فيه أجناس لم يعرفها أدبنا فى عصوره

السابقة كجنس المسرحية ، والرواية ، والقصة القصيرة ، كما انقرضت منه أجناس أخرى شاعت فى بعض عصوره السابقة كجنس «المقامة» و «المثل» و « التوقيعات » و « الرسائل الديوانية » وسواها . بل إنه حتى الأجناس التقليدية للأدب العربى كالقصيدة قد أصابها من التطور ما يجعل البون بينها وبين صورتها فى عصورها الأولى جد واسع .

وقد كان من الطبيعى أن يصحب هذا التطور فى مجال الأدب تطور مماثل فى مجال النقد الأدبى ليستطيع أن يلاحق هذا التطور اللاهث عبر العصور ، وليبتكر من النظريات والقيم النقدية ما يساعد على تقويم هذه الأجناس الجديدة وتذوقها واستيعابها .

وفى الوقت الذى كان النقد الأدبى فيه ينمو ويزدهر ويعرض لكل الجوانب والقضايا العامة فى مجال الأدب ، فيحدد السمات والخصائص التى تميز جنسا أدبيا عن جنس آخر ، ويعرض العوامل التى تساعد على نشأة هذا الجنس أو انقراض ذاك الجنس الآخر ، أو تطور ذلك الجنس الثالث، ويتناول الاتجاهات والمذاهب والمدارس الأدبية العامة ، ويحدد وظيفة الأدب ومفهومه ورسالته ، إلى غير ذلك من الجوانب العامة الكثيرة الفنية التى انفتح عليها النقد الأدبى ، ظلت البلاغة منغلقة على جزئية واحدة من جزئيات العمل الأدبى اللغوية وهى الجملة أو العبارة ، تتناول هذه الجملة من عدة جوانب ، تتناولها أولا من حيث صياغتها صياغة فنية دقيقة بحيث تعبر عن المعنى المراد تعبيرا بليغا دقيقا ، وتتناولها ثانيا من حيث إمكان تعبير هذه الجملة عن المعنى الواحد بمجموعة من الأساليب والوسائل الفنية الخيالية المختلفة ، وتتناولها أخيرا من حيث تحسينها بمجموعة من

وسائل التحسين التى تضفى على العبارة جمالا خاصا يزيد من قوة تأثيرها فى النفس .

ولقد خصصت البلاغة لكل جانب من هذه الجوانب الثلاثة فرعا خاصا من فروعها أو علما خاصا من علومها ينهض بمعالجته ودراسته ، فخصصت لجانب الصياغة والتركيب فى الجملة « علم المعانى » وخصصت لجانب صور التعبير الخيالى المختلفة « علم البيان » وخصصت لجانب التحسين والتزيين فى الجملة « علم البديع » .

فعلم المعانى يدرس كل ما يتصل بنواحى الصياغة الفنية البلاغية للجملة ويعرض لنوعى الأسلوب العربى وهما « الخبر » و « الإنشاء » وفروع كل أسلوب من هذه الأسلوبين ، وكل ما يتصل بتركيب الجملة وتكوينها وفق ما يتطلب المعنى المراد من حذف وذكر ، وتقديم وتأخير ، وفصل بين الجمل أو وصل بواسطة حروف العطف . . إلى غير ذلك من حالات صياغة الجملة بحيث تكون معبرة عن المعنى المراد أبلغ تعبير وأدقه .

أما علم البيان فيهتم بدراسة صور التعبير الفنى المختلفة عن المعنى ، فيدرس التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، والمجاز المرسل ، والمجاز العقلى، ويتناول المقومات الفنية لكل صورة من هذه الصور ، والقيمة البلاغية لكل منها ، كل ذلك فى إطار الجملة الواحدة أو العبارة دون أن يتجاوز ذلك إلى بيان علاقة هذه الصور الجزئية بالعمل الأدبى ككل .

أما علم البديع فيهتم بوسائل تحسين العبارة لتبدو فى أجمل صورة ، فيعرض لهذه المحسنات ويقسمها إلى قسمين أساسيين ، وسائل تحسين

تتصل بالألفاظ ويسميها المحسنات اللفظية ، كالجناس والسجع وغيرهما ، ووسائل تحسين تتصل بالمعنى ويسميها المحسنات المعنوية كالطباق والتورية وسواهما . وقد أسرف علماء البلاغة اللاحقون على السكاكى إسرافا شديداً فى حصر المحسنات البديعية حتى تجاوز بها بعضهم المائة فن ، وكان لذلك أثره السيئ فى تنافس الشعراء على الإكثار فى شعرهم من هذه المحسنات حتى تحول الشعر فى بعض عصوره إلى صور من التكلف المقيت ، والقوالب البديعية الخاوية من أى نبض شعرى صادق .

هذه إذن هى الحدود الفاصلة بين النقد والبلاغة بعد أن تميز أحدهما عن الآخر ، وأصبحا علمين مستقلين لكل منهما سماته وملامحه الخاصة . ولكن كيف كانت صورة العلمين قبل أن تتميز البلاغة عن النقد على يد السكاكى ؟ هذا هو ما ستحاول الصفحات القادمة أن تجيب عنه .

د. على عشرى زايد

تمهيد

ما قبل البداية

كان القرن الثالث الهجرى هو البداية الحقيقية للنقد الأدبى والبلاغة معا عند العرب . ولكن هذه البداية سبقتها بالطبع مجموعة من الجهود والمحاولات التى مهدت لها ، حيث لا يتوقع أن يكون النقد والبلاغة بالصورة التى جاء عليها فى كتب ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز وغيرهم من نقاد القرن الثالث وبلاغييه قد انبثقا من فراغ مطلق ، أو جاءا على غير سابق مثال ، حتى مع وضع بساطة هذه البداية وافتقارها إلى النضج العلمى فى الاعتبار .

ويرجع بعض مؤرخى النقد الأدبى والبلاغة بهذه البدايات التى سبقت النشأة الحقيقية للعلمين فى القرن الثالث إلى العصر الجاهلى ذاته ، حيث نسبت إلى هذا العصر مجموعة من الملاحظات النقدية العامة الساذجة ، التى يرى فيها البعض البذور الأولى للأفكار النقدية التى تبلورت على يد نقاد القرن الثالث الهجرى وما تلاه . ونحن لا نريد أن نقف أمام هذه البدايات إلا بالقدر الذى مهدت به للمولد الحقيقى للنقد والبلاغة كليهما فى كتب كطبقات فحول الشعراء لابن سلام ، والبيان والتبيين للجاحظ والشعر والشعراء لابن قتيبة ، والبديع لابن المعتز ، فكل ما سبق هذه البداية الحقيقية من محاولات ليس له إلا قيمة تاريخية محضة .

ومن الطبيعى أن تكون الآراء النقدية التى وصلتنا من العصر الجاهلى منسوبة فى مجملها إلى شعراء هذا العصر ، فالشعراء بحكم ممارستهم لعملية الإبداع الشعرى هم أخبر الناس بأسرار هذه العملية من ناحية ، وهم أرهفهم ذوقا وأصفاهم حسا من ناحية أخرى ، ولقد كانت الملاحظات النقدية المنسوبة إلى هذا العصر تعتمد اعتمادا أساسيا على الذوق ، وتفتقر إلى

الأســـاس العلمى الموضـــوعى ، ومن ثم اتســـمت هذه الملاحظات والآراء بالتعـــميم الجارف ، والانطباعـيـة الواضـحـة ، فـهى فى الغـالب تدور حـول تفضيـل شاعـر على آخر ، أو حتى على كل من سواه من الشعـراء ، بسبب قصيدة قالها ، وربما بسبب بيت واحد قاله .

وتروى لنا كتب الأدب والنقد أن النابغـة الذبيـانى - وكـان من أرهف شعراء هذا العصر ذوقا وأوسعهم أفقا - كانت تضرب له قبة من الأدم فى سوق عكاظ يجلس فيها للحكم بين الشعراء ، والمفاضلة بين أشعارهم ، ولعل مـا احـتـفظت لنا به كـتب الأدب والنـقـد من أحكامـه الأدبيـة يعطينا صـورة واضحة عن طبيعة الآراء النقدية فى هذا العصر ، من مثل ما يروى عنه من تفـضـيله للخنســاء على كل شعراء الإنس والجن - باسـتـثناء الأعـشى - عندما ألقت أمامه رائيتها المشهورة فى رثاء صخر ، وما يروى من غضب حسان بن ثابت من تفضيل النابغـة للأعـشى على سائر الشعـراء بما فيـهم حسان ، مما دفع حسانا إلى أن يقول للنابغة : بل أنا أشعر منك ومنه ، فرد عليه النابغة : يا بن أخى إنك لا تحسن أن تقول :

فإنك كالليل الذى هو مدركى ... وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وواضح من هذه الأحكام أنها أحكام انطباعـيـة تتسم بالتعميم ، حيث فضل شاعرة كالخنساء - بقصيدة قالتها أمامه - على كل الشعـراء ، بل إنه فضل نفسه على حسان ببيت قاله حين قال له حسان إنه أشعر منه ومن الأعشى .

وهكذا كان كل التراث النقدى المنسوب إلى العصر الجاهلى ، وإن كانت بعض كتب النقد القديم تنسب إلى النابغة آراء نقدية على قدر واضح من

النضج والعمق مثل نقده لقول حسان :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى

وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ولكن المحققين من مؤرخي النقد المعاصرين يردون مثل هذه الروايات بأدلة حاسمة[1] .

وقد ظل الشعراء هم الذين يمارسون عملية النقد الأدبي - إذا صح أن نسمي مثل هذه الآراء والملاحظات العامة عملية نقدية - إلى أن انضمت إليهم في عصر صدر الإسلام وبداية العصر الأموي طائفة جديدة هي طائفة الخلفاء والأمراء والحكام الذين كانوا يجمعون في مجالسهم رجال الأدب والفكر حيث يستمعون الأشعار ويتناقشون حولها ، ويعلقون على ما يسمعونه بملاحظات ربما كانت أكثر عمقا ونضجا من الملاحظات المنسوبة إلى العصر الجاهلي ، ولكن هذه الأحكام ظلت في إطار الملاحظات العامة والآراء السريعة الجزئية .

ومن الخلفاء الذين أثرت عنهم بعض الآراء النافذة في مجال النقد الأدبي أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، فقد روى عنه أنه كان يفضل زهيرا ويعتبره شاعر الشعراء لأنه كان لا يعاظل في الكلام ، ويتجنب وحشي الشعر ، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه . فنراه رضي الله عنه لا يكتفي بإطلاق الحكم على عواهنه وإنما يبرزه بما يعتبره مميزا لزهير على بقية الشعراء ، وبعض ما ميز به زهيرا يتصل بمضمون شعره ، على حين يتصل بعضه بصياغاته اللغوية ، وقد ألهمت ملاحظة عمر رضي الله عنه هذه

بعض النقاد والبلاغيين اللاحقين بعض الآراء النقدية النافذة . ولكن التراث النقدى لهذه الفترة لم يكن يتسم كله بمثل ما اتسمت به ملاحظة عمر رضى الله عنه من ميل إلى التبرير الفنى ، ومحاولة لاستخلاص الخصائص الفنية العامة لشعر زهير .

وفى أوائل القرن الثانى الهجرى انضمت إلى طائفتى الشعراء والحكام طائفة جديدة كان لها أقوى الأثر فى التمهيد لنشأة النقد والبلاغة فى القرن الثالث ، بل إن الكتب الأولى فى النقد والبلاغة التى كتبت فى القرن الثالث اعتمدت بصورة أساسية على آراء هذه الطائفة ، وأعنى بها طائفة العلماء ، حيث نشأت فى أوائل القرن الثانى مجموعة من العلوم العربية والإسلامية التى ساعدت على نشأة النقد والبلاغة ، وكان هناك طائفتان من العلماء كان لهما أكبر الأثر فى نهضة النقد والبلاغة وهما طائفة اللغويين وطائفة المتكلمين .

وكان السبب الأساسى فى نشأة العلوم اللغوية وظهور طائفة اللغويين هو اتساع رقعة الدولة الإسلامية ودخول أمم جديدة - غير العرب - فى الإسلام ، وانتشار اللغة العربية باعتبارها لغة الدين الجديد ، وقد صحب انتشار اللغة العربية على ألسنة غير العرب من ناحية واختلاط العرب بأبناء البلاد المفتوحة من ناحية أخرى أن تفشى اللحن فى اللغة العربية ، مما حدا بالغيورين على اللغة إلى وضع القواعد التى تضبط اللغة وتحول دون تفشى هذا الخطر الداهم فى لغة القرآن ، وقد تصدى لهذه المهمة طائفة الرواة الذين حفظوا التراث العربى قبل عصر التدوين ، والذين كانوا أخبر الناس بأسرار هذه اللغة والقدرة على استخلاص قوانينها العلمية ، ومن ثم

ظهر علم النحو وعلم اللغة ، وظهرت طائفة اللغويين والنحاة الذين كانوا على دراية واسعة بالتراث الأدبى شعرا ونثرا ، فعكفوا على هذا التراث يستقرئونه ويستنبطون منه قواعدهم النحوية ونظرياتهم اللغوية ، وكان من الطبيعى أن يمتد اهتمامهم إلى بعض الجوانب الأسلوبية والصياغية فى هذه النصوص ، وقد أثرى هذا حصيلة الآراء النقدية والبلاغية فى هذه المرحلة بمجموعة من الملاحظات والأفكار التى كانت على حظ ملموس من عمق النظرة ، لصدورها عن عقليات تمرست بالبحث العلمى وتمحيص النصوص وتحليلها تحليلا علميا مدققا ، مما ساعد على تبلور الآراء النقدية والبلاغية فى هذه المرحلة بشكل ملموس .

وكان طبيعيا أن يكون الشطر الأعظم من ملاحظات هؤلاء اللغويين والنحاة موجها إلى جانب السلامة اللغوية ، ومدى توافق النصوص - أو عدم توافقها - مع القواعد والمقاييس اللغوية التى استنبطوها من النصوص التى صحت لديهم ، فإذا ما وجدوا نصا خارجا على هذه القواعد كانوا ينتقدونه ، أيا ما كانت مكانة صاحبه الأدبية . فلم تعف النابغة مكانته الرفيعة فى تاريخ الأدب من أن ينتقدوا بعض شعره الذى خرج على قواعد اللغة والنحو من مثل قوله :

فبت كأنى ساورتنى ضئيلة
من الرقش فى أنيابها السم ناقع

فقد انتقده اللغويون لرفعه « ناقع » بدون وجه وكان حقها أن تنصب لأنها حال .

وقد وجدنا بعض هؤلاء اللغويين يتتبعون بعض شعراء عصرهم ويحصون عليهم أخطاءهم النحوية واللغوية ، كما كان يفعل عبدالله بن أبى اسحاق الحضرمى مع الفرزدق حيث كان يتسقط أخطاءه اللغوية الأمر الذى أغاظ الأخير ، وجعله يغلظ الرد لابن إسحق حين سأله عن سبب رفع « مجلف » فى البيت :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتا أو مجلف

فما إن سأله ابن أبى إسحق : علام رفعت مجلف ؟ حتى رد عليه الفرزدق نافذ الصبر : على ما يسوءك وينوءك ، علينا أن نقول وعليكم أن تحتجوا ، ولم يكتف بذلك بل راح يهجوه هجاء لاذعا ، بمثل قوله :

فلو كان عبدالله مولى هجوته
ولكن عبدالله مولى مواليا

ولكن قسوة هذا الهجاء لم تمنع ابن أبى إسحق من أن يكشف ما فى البيت ذاته من مخالفة لقواعد اللغة .

هكذا شاعت مثل هذه الآراء والملاحظات اللغوية والنحوية فى تراث هؤلاء اللغويين ، ولكن تأثير هؤلاء فى تطور النقد الأدبى والبلاغة فى هذه المرحلة لم يكن محصورا فى هذا المجال ، وإلا لما كان لدورهم أهمية تذكر فى تاريخ النقد والبلاغة ، لأن هذه الآراء ، بالإضافة إلى جزئيتها ، أقرب إلى مجال النحو واللغة منها إلى مجال النقد الأدبى ، وإنما تمثل التأثير الحقيقى لهذه الطائفة فى تلك النظرات النقدية والبلاغية النافذة التى كانت تتجاوز الأخطاء اللغوية إلى صميم النص الشعرى أو النثرى من حيث هو

نص أدبى ، وإلى الفن الشعرى بصفة عامة ، وكانت هذه النظرات تتميز بنوع من الشمول والعمق اللذين كنا نفتقدهما إلى حد كبير فى تراث المرحلتين السابقتين ، ومن اللغويين الذين كان لهم دور واضح فى بلورة مجموعة من الملاحظات النقدية والبلاغية فى هذه المرحلة : الخليل بن أحمد ، وتلميذه سيبويه صاحب السفر المشهور « الكتاب » وأبو عبيدة ، والأصمعى ، وغيرهم من علماء النحو واللغة الذين كانت آراؤهم النقدية والبلاغية هى الأصول الأولى للنقد والبلاغة كليهما ، وحسبنا أن نشير إلى أن آراء هؤلاء كانت هى مادة الكتب الأولى فى النقد والبلاغة ، وظلت حتى عصر متأخر مصادر للنظريات النقدية البلاغية ، ولو أخذنا واحدا من هؤلاء كالأصمعى فسوف نجد أن بعض أفكاره النقدية كانت ملهما لبعض نقاد القرن الثالث وما بعده فى وضع بعض النظريات والمؤلفات النقدية والبلاغية ، مثل فكرته عن الفحولة الشعرية حيث كان الشعراء عنده ينقسمون إلى فحول وغير فحول ، والفحولة لديه تعنى التفوق الشعرى والتفرد ، وهذه الصفة وإن كانت عند الأصمعى على قدر من الغموض وعدم التحدد فإننا يمكننا أن نستنتج من أقواله حولها أنها صفة لا تتحقق إلا فى عدد نادر من الشعراء ، وأن لها شروطا لابد من توافرها فى الشاعر حتى يمكن إطلاق هذه الصفة عليه ، ومن هذه الشروط :

١ - أن تغلب على الشاعر صفة الشعر بحيث لا يشتهر بصفة أخرى سواها كالفروسية أو الكرم مثلا ، فالشعراء الفرسان كعنترة ، أو الكرماء كحاتم لا يوصفون بالفحولة لأن صفة أخرى غير الشعر غلبت عليهم .

٢ - أن يكون المستوى الفنى لشعر الشاعر على قدر كبير من الجودة الفنية

٣ - أن يتحقق له من هذا المستوى عدد كبير من القصائد .

٤ - أن يكون الشاعر على ثقافة واسعة محيطة ، حيث « لا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعانى ، وتدور فى مسامعه الألفاظ ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه ، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم »[١] .

وقد كانت هذه هى مصادر الثقافة فى عصر الأصمعى .

ومن الآراء النقدية البارعة لدى الأصمعى فصله بين سمو الموضوع وجودة المستوى الفنى للشعر ، فليس كل شعر يتناول موضوعا جليلا شعرا جيداً بالضرورة ، ومن ثم فإن الأصمعى يرى أن شعر بعض الشعراء المخضرمين الذين قالوه فى الجاهلية أرفع مستوى من شعرهم الإسلامى على الرغم من سمو الموضوعات التى دار حولها شعرهم الإسلامى ، بل أنه يبالغ فى هذا الإتجاه إلى حد الذهاب إلى الربط بين سمو الموضوع وهبوط المستوى الفنى للشعر ، فقد أثر عنه قوله « طريق الشعر إذا أدخلته فى باب الخير لان ، ألا ترى أن شعر حسان بن ثابت كان علا فى الجاهلية والإسلام ، فلما دخل شعره فى باب الخير - من مراثى النبى ﷺ وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم - لان شعره ؟! وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار ، فإن أدخلته باب الخير لان »[٢] .

واللين فى نظر الأصمعى صفة تقابل الفحولة التى تعنى التفرد وروعة المستوى الشعرى .

ولعل آراء الأصمعى هذه تلقى لنا بعض الضوء على جهود علماء اللغة والنحو فى تلك المرحلة ودورهم البارز فى تطوير التراث النقدى ، والتمهيد للمؤلفات النقدية الأولى .

وإلى جانب طائفة اللغويين والنحاة هذه وجدت طائفة أخرى من العلماء لم تكن أقل من الطائفة الأولى تأثيرا فى هذا المجال ، وهى طائفة «المتكلمين» فقد كان من ثمار اتصال الحضارة الإسلامية العربية بحضارات الأمم الأخرى بعد انتشار الفتوح أن نشأ علم إسلامى جديد هو « علم الكلام » ونهض أرباب هذا العلم الجديد يشرحون العقيدة الإسلامية ويدافعون عنها بمنهج عقلى فلسفى ، وقد انقسم هؤلاء المتكلمون إلى مجموعة من الفرق والمذاهب كان أشهرها فرقة أهل السنة ، وفرقة المعتزلة ، وفرقة الخوارج ، وفرقة الشيعة بطوائفها الكثيرة ، وغير ذلك من الفرق التى شب بينها صراع فكرى محتدم ، وقد أحست كل فرقة أن سلاحها فى هذا الصراع هو التمكن من فنون القول ، وإجادة طرائق التعبير المختلفة ووسائل التأثير فى الجماهير ، ومن ثم اهتم علماء هذه الفرق بدراسة هذه الجوانب التى هى من صميم النقد الأدبى والبلاغة . ولقد كانت فرقة المعتزلة - على الرغم من أنها لم تكن أكثر الفرق عددا ولا شهرة - هى أطولها باعا فى مجال النقد الأدبى والبلاغة ، حيث شغل علماء هذه الفرقة منذ مؤسسها الأول واصل بن عطاء بقضايا النقد والبلاغة . وقد حفظت لنا الكتب

المتأخرة جانبا من جهود علماء هذه الفرقة ، وحسبنا أن نشير إلى صحيفة بشر بن المعتمر التى تعد من أوائل الأعمال النقدية والبلاغية التى تقوم على نظرة نافذة ، والتى اشتملت على مجموعة من المبادئ النقدية والبلاغية ذات الأهمية الكبيرة فى تاريخ النقد الأدبى[٤] .

وأهم المبادئ التى اشتملت عليها الصحيفة مبدأ « الطبع » أو «الأصالة» أو «الموهبة» فى الأدب ، وكل تلك مصطلحات لم يستخدمها بشر ، ولكنها محور أساسى من المحاور التى تدور حولها صحيفته ، حيث تدور فى مجملها حول ذم التكلف واقتحام الأدعياء وغير الموهوبين لمجالات الشعر والأدب ، فهو ينصح الأديب أولا بالابتعاد عن التكلف وانتهاز اللحظات التى تكون فيها القريحة مواتية ، لأن ما تبدعه القريحة الأصيلة فى لحظة من لحظات المواتاة أسمى وأرفع من كل ما يمكن أن يمنحه يوم طويل من التكلف والمجاهدة دون أن تكون القريحة مواتية ، أو يكون الأديب على حظ من الموهبة ، وهو لا ينى يحذر الأديب من اللجوء إلى التكلف « إياك والتوعر ، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ويشين ألفاظك » .

وليس معنى هذا أن بشرا يدعو إلى عدم بذل الجهد فى تنقيح العمل الأدبى وإخراجه فى أكمل صورة ، إنه يدعو فحسب إلى عدم التكلف ، وهو شئ غير بذل الجهد ، ويدعو إلى ابتعاد من ليس لديهم ملكة أدبية أصيلة عن مجال الأدب ، ولذلك فهو يضع المتأدب فى ثلاث منازل : الأولى أن تواتيه قريحته وتنقاد له الألفاظ وتخضع له المعانى بدون جهد ولا مشقة . والثانية ألا تستجيب له قريحته إلا بعد المعاودة وتكرار المحاولة عند

النشـاط وفـراغ البـال « فـإنك لا تعـدم الإجـابة - كـمـا يقـول بشـر - ولا المواتاه، إن كانت هناك طبيعة أو جريت من الصنعة على عرق » أما المنزلة الثالثة فهى الانصراف عن مجال الأدب إذا لم تستجب القريحة ، ونشدان صناعة أخرى تكون أكثر انسجاما مع الملكات الخاصة لدى الإنسان .

وهكذا يفرق بشر بوضوح بين التكلف وبذل الجهد ، فهو يطلب من الأديب بذل الجـهـد ، ولكنه يحـذره من التكلف إذا لم تكن لديه الملكة والموهبة «فـإنك إذا لم تتعـاط قـرض الشـعـر الموزون ، ولم تتكلف اختـيـار الكلام المنثور لم يعـبك بتـرك ذاك أحـد ، فـإن أنت تكلفـتـهـمـا ولم تكن حـاذقـا مطبوعا ولا محكما لسانك بصيرا بما عليك وما لك لعابك من أنت أقل عيبا منه ورأى من هو دونك أنه فوقك » .

وهناك مبدأ نقدى بلاغى آخر اشتلمت عليه هذه الصحيفة وهو ضرورة المواءمة بين الألفاظ والمعانى . « من أراغ معنى كريما فليـتلمس له لفظا كريما ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف » ولكن ليس مقياس شرف المعنى هو كون المعنى من معانى الخاصة ، وإنما مدار الشرف - كما يقول بشر - « على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال » .

وهذا المبدأ يرتبط بمبدأ نقدى وبلاغى آخر اشتملت عليه الصحيفة ، وهو ذاك المبدأ المتمثل فى فكرة المقامات وضرورة مطابقة المقال للمقام ، هذه الفكرة التى كانت هى المنبع الذى استمد منه البلاغيون المتأخرون تعريفهم المشهور للبلاغة ، وقد شرح بشر فى صحيفته هذه الفكرة شرحا بارعا حيث

قال : « ينبغى للمتكلم أن يعرف أقدار المعانى ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، ولكل حالة من ذلك مقاما ، حتى تقسم أقدار المعانى على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات » .

هذه هى أهم المبادىء النقدية والبلاغية التى اشتملت عليها صحيفة بشر بن المعتمر ، والتى كانت - على الرغم من طابعها التعليمى الواضح - أثرا من أهم الآثار التى ساهم بها المتكلمون فى بلورة الآراء النقدية والبلاغية فى أواخر القرن الثانى ، حيث نجد فى هذه الصحيفة نظرة تحليلية على قدر واضح من العمق والشمول .

★★★

لقد كانت هذه الجهود التى سبقت القرن الثالث الهجرى هى البذور التى انبثقت منها الأعمال النقدية والبلاغية فى القرن الثالث وما تلاه ، والأساس الذى نهض عليه هذان العلمان (النقد والبلاغة) ولذلك فسوف تتردد كثيرا الإشارات إلى هذه الجهود والمحاولات المبكرة فى كل مؤلفات المراحل التالية .

الباب الأول

النقد الأدبى وصلته بالبلاغة فى القرن الثالث

مدخل :

كانت البداية الحقيقية للنقد الأدبى - كما سبقت الإشارة - فى القرن الثالث ، ففى هذا القرن كتبت الأعمال النقدية الأولى من مثل « طبقات فحول الشعراء » لمحمد بن سلام الجمحى ، و « البيان والتبيين » للجاحظ ، و « الكامل » لمحمد بن يزيد المبرد ، و « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، و « قواعد الشعر » لثعلب ، و « طبقات الشعراء » ، و « البديع » لعبد الله بن المعتز ، وغير ذلك من كتب النقد الأولى التي حمل بعضها فى نفس الوقت الملامح الأولى للبلاغة العربية التى تأخرت فى النشأة قليلا عن النقد ، والتى تناثرت ملامحها الأولى فى كتب النقد الأولى وفى مؤلفات بعض العلوم الأخرى .

وأول ما يلاحظ على نقاد هذا القرن أنهم لم يكونوا نقادا محترفين - إذ صح هذا التعبير - بمعنى أن النقد لم يكن حرفتهم الوحيدة بل كان لهم اهتمامات فكرية وثقافية أخرى غير النقد ، فبعضهم كان من الرواة وعلماء اللغة والنحو من أمثال ابن سلام والمبرد وابن قتيبة وثعلب ، وبعضهم الآخر كان من المتكلمين أمثال الجاحظ ، وبعضهم الثالث كان من الشعراء أمثال ابن المعتز ، وما منهم إلا من ترك آثارا فى أكثر من مجال من مجالات الفكر والأدب ، ولقد كانت هذه سمة العصر كله ، حيث لم تكن العلوم العربية والإسلامية كلها قد تمايزت عن بعضها على نحو ما هى عليه الآن ، وبالتالى لم يكن هناك العالم المختص بفرع واحد من فروع المعرفة ، بل لم تكن هناك المؤلفات المقصورة على فرع واحد من فروع العلم إلا نادرا ، ومن ثم فقد كانت المعارف المتعددة تختلط وتتشابك فى الكتاب الواحد ، وليس أدل على ذلك من أن كثيرا من آراء الجاحظ النقدية قد بثها فى كتابه

«الحيوان » ، وكان طبيعيا أن تنعكس هذه الظاهرة على مناهج المؤلفين فى هذه المرحلة وعلى تبويبهم لمؤلفاتهم ، حيث كانت هذه الأمور على قدر واضح من الاضطراب والخلط .

وقد نشطت حركة النقد فى القرن الثالث نشاطا كبيرا ساعد عليه الصراع الأدبى الذى احتدم فى هذا القرن حول ذلك المذهب الجديد الذى تكاملت معالمه على يد أبى تمام فى هذا القرن . وإن كانت ملامحه الأولى قد بدأت فى القرن لثانى على يد بشار بن برد وأبى نواس ومسلم بن الوليد، وقد عرف هذا المذهب فى تاريخ الأدب العربى والنقد باسم « المذهب البديعى » لاعتماد رواده على الإكثار فى شعرهم من الصور البديعية - وكان البديع فى هذه المرحلة يضم معظم ما أطلق عليه فيما بعد علم «البلاغة» - وقد فتن رواد هذا الاتجاه الأدبى - وبخاصة أبو تمام - بالصور البلاغية الغريبة غير المألوفة مما صدم الذوق الأدبى التقليدى فى عصره فقاوم أنصاره هذا الاتجاه الجديد، وتزعم الاتجاه المعارض علماء اللغة من الرواة ، وفى مواجهة هذا الاتجاه التجديدى تبلورت معالم اتجاه آخر محافظ، كان على رأسه « البحتري » وقد احتدم الصراع الأدبى حول هذين الاتجاهين مما نشط حركة النقد الأدبى فى هذا القرن . وهذا الصراع وإن لم يؤت معظم ثماره إلا فى القرن الرابع ، فإن البواكير الأولى قد ظهرت فى نهاية القرن الثالث ، والمثال الواضح لها مؤلفات ابن المعتز ، وبخاصة كتابه « البديع » الذى أراد أن يثبت فيه أن أسس هذا الاتجاه البديعى ليست من ابتكار رواد هذا الاتجاه من أمثال بشار ومسلم وأبى تمام ، وإنما هى موجودة قبلهم بكثير ومنذ أقدم عصور الأدب العربى ، فى الأدب الجاهلى

شعرا ونثرا ، وفى الأدب الإسلامى ، وهى موجودة فى القرآن الكريم والحديث الشريف ، وكل الذى فعله بشار ومسلم وأبو نواس ومن سلك سبيلهم أن هذا البديع « كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى به فأعرب عنه ودل عليه ، ثم إن حبيب بن أوس الطائى من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض ، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف »[٥] وهو يكرر نفس الفكرة مرة أخرى فى « طبقات الشعراء » عند حديثه عن مسلم بن الوليد ، حيث يقول عنه « هو أول من وسع البديع لأن بشار بن برد أول من جاء به ، ثم جاء مسلم فحشا به شعره ، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وجاوز المقدار »[٦] .

ومن الصعب تقسيم النتاج النقدى والبلاغى فى هذا القرن إلى اتجاهات نقدية متمايزة ، فلم يكن ثمة أسس عامة فكرية أو نظرية تخضع لها مؤلفات هذه المرحلة ، وإنما كانت تخضع فى النهاية لميول أصحابها وأذواقهم الفردية الخاصة ، فثمة مؤلفات كتبت على أساس فكرة «الطبقات» وتقسيم الشعراء إلى مراتب ، أو التأريخ لهم ، وثمة كتب أخرى حاولت أن تضع أسسا نظرية للشعر ككتاب ثعلب « قواعد شعر » ، وكتب ثالثة تختلط فيها المعارف بدون تنسيق أو تخطيط ، وهكذا .

ومن هنا فإن الدارس للنتاج النقدى والبلاغى فى هذا القرن مضطر لأن يتناوله كأعمال فردية ، لا ينتمى أى منها إلى اتجاه فكرى أو أدبى أو فنى معين ، وإن كان من الممكن أن نتناول الكتب التى وضعت على أساس فكرة الطبقات فى إطار واحد ، على أساس أنها تقوم على فكرة واحدة ، وإن اختلفت مناهج أصحابها واتجاهاتهم ، ويمكن أن نتناول معها تلك المؤلفات التى كتبت عن الشعراء حتى وإن لم تقسمهم إلى طبقات .

فطن الأصمعى إلى فكرة الطبقات كما عرفنا حين قسم الشعراء إلى فحول وغير فحول ، وقد راعى فى تصنيفه للشعراء إلى فحول وغير فحول مجموعة من الاعتبارات أهمها « الجودة » و « وفرة الإنتاج الشعرى » و « الثقافة » و « غلبة صفة الشعر على الشاعر » كما سبقت الإشارة إلى ذلك . وقد تلقف نقاد القرن الثالث هذه الفكرة وطوروا فيها وألفوا على أساسها كتبا يقسمون فيها الشعراء إلى طبقات على أسس جديدة قد تلتقى مع بعض الأسس التى راعاها الأصمعى فى تقسيمه للشعراء إلى فحول وغير فحول ، وقد تختلف معها ، كما وجدنا بعضهم يؤلف كتبا عن الشعراء لا يراعى فيها مبدأ التقسيم إلى طبقات وإن تأثروا فى مؤلفاتهم بكتب الطبقات . ومن أهم هذه الكتب « طبقات فحول الشعراء » لابن سلام الجمحى و « الشعر والشعراء » لابن قتيبة و « طبقات الشعراء » لابن المعتز . وسنعرض لهذه الكتب الثلاثة على هذا الترتيب .

١ - طبقات فحول الشعراء
لمحمد بن سلام الجمحى[٧] (المتوفى ٢٣١ هـ)

يعتبر كتاب ابن سلام أول كتاب بين أيدينا ليس فى طبقات الأدباء فحسب وإنما فى النقد العربى كله ، وقد قسم الشعراء في كتابه هذا إلى طائفتين أساسيتين : الشعراء الجاهليين ، والشعراء الإسلاميين ، كما قسم كل طائفة من الطائفتين إلى عشر طبقات وضع فى كل طبقة منها أربعة

شعراء ، وبعد أن انتهى من طبقات الجاهليين العشر أفرد طبقة مستقلة لشعراء المراثى ، كما قد أفرد مبحثا للحديث عن شعراء القرى العربية (المدينة ومكة والطائف والبحرين واليمامة) وأخيراً أفرد مبحثا ثالثا للحديث عن شعراء اليهود .

وابن سلام لم يصرح لنا فى كتابه بالأسس التى اعتمد عليها فى تقسيمه للشعراء على هذا النحو ، وإن كان من الممكن استخلاص بعض الأسس العامة التى راعاها المؤلف فى تصنيفه هذا من طبيعة التقسيم ذاته ونوعية الشعراء الذين وضعهم فى كل طبقة .

وأول هذه الأسس عامل **الزمان** : فقد راعى ابن سلام هذا الأساس فى تقسيمه الأولى للشعراء إلى جاهليين وإسلاميين ، فالعامل الأساسى فى مثل هذا التقسيم هو العامل الزمانى ، وصحيح أن هناك عوامل موضوعية أخرى إلى جانب عامل الزمان تفرق بين شعر الجاهليين وشعر الإسلاميين ، فمضامين الشعر الإسلامى وأساليبه مختلفة إلى حد كبير عن مضامين الشعر الجاهلى وأساليبه ، نتيجة لاختلاف القيم والتقاليد التى كتب فى ظلها كل من الشعر الجاهلى والشعر الإسلامى ، ولكن عامل الزمان يظل هو العامل الأول فى مثل هذا التقسيم .

فإذا ما تجاوزنا هذا التقسيم المبدئى للشعراء إلى جاهليين وإسلاميين إلى تصنيف كل طائفة من الطائفتين إلى طبقات فسوف نجد المؤلف يتجاوز عامل الزمان ويراعى أسسا ومعايير أخرى فى التقسيم ، ومن أهم هذه الأسس :

الجودة :

فهو يرتب الشعراء فى الطبقات على أساس المستوى الفنى لشعرهم وهو يجمع فى كل طبقة من تقارب شعرهم فى المستوى . ولقد كانت الجودة من الاعتبارات التى راعاها الأصمعى فى تقسيمه للشعراء إلى فحول وغير فحول .

الكثرة :

فالشعراء الأغزر نتاجا يقدمهم على من قل نتاجهم ، وإذا ما تعارضت الوفرة مع الجودة فإنه كان يقدم الوفرة ، حيث كان يؤخر طبقة الشعراء الذين لم يعرف لهم نتاج غزير مهما ارتفع مستوى شعرهم من الناحية الفنية ، وعلى هذا الأساس نجده يؤخر طرفه بن العبد إلى الطبقة الرابعة من الجاهليين مع ارتفاع مستوى شعره عن كثير ممن قدمهم عليه ، وهو نفسه يعترف بهذا ولكنه يؤخر طرفه وشعراء طبقته لقلة نتاجهم الشعرى ويقول عنهم أنهم « أربعة رهط فحول شعراء . موضعهم مع الأوائل وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدى الرواة »[٨] وقد كانت الكثرة أيضا من الاعتبارات التى راعاها الأصمعى كما سبقت الإشارة .

تعدد الأغراض :

فالشاعر الذى يشتهر بأكثر من غرض من الأغراض الشعرية يجعله فى طبقة متقدمة عن طبقة الشاعر الذى يشتهر بالتفوق فى غرض واحد ، مهما كان الثانى أجود شعرا وأصدق عاطفة ، فنراه مثلا يضع كثير بن

عبدالرحمن فى الطبقة الثانية من طبقات الإسلاميين على حين يضع جميل ابن معمر فى الطبقة السادسة ، وقد اشتهر الشاعران بالغزل ولكن كثيرا اشتهر بفنون أخرى غير الغزل ، أما جميل فقد كان أجود غزلا وأصدق عاطفة ، وابن سلام نفسه يعترف بهذا فيقول « وكان لكثير فى التشبيب نصيب وافر ، وجميل مقدم عليه وعلى أصحاب النسيب جميعا فى النسيب، وله فى فنون الشعر ما ليس لجميل وكان جميل صادق الصبابة ، وكان كثير يقول ولم يكن عاشقا »(٨) ومع ذلك يقدم كثيرا على جميل .

الاتفاق فى الغرض الشعرى :

حيث كان يجمع الشعراء الذين اشتهروا بالاتفاق فى غرض شعرى واحد أو فن شعرى واحد فى طبقة واحدة ، كما فعل بالنسبة لأصحاب المراثى الذين جعلهم طبقة مستقلة بعد أن فرغ من طبقات الجاهلية العشر ، وكالطبقة التاسعة من الإسلاميين التى جمع فيها « الرجاز » الذين اشتهروا بكتابة الأراجيز .

المكان أو البيئة :

فكان ابن سلام يجمع أحيانا فى الطبقة الواحدة الشعراء الذين ينتون إلى بيئة واحدة أو مكان واحد ، كما فعل مثلا بالنسبة لشعراء القرى العربية الذين أفرد لهم قسما خاصا بعد الفرغ من الحديث عن طبقات الجاهليين العشر وعن أصحاب المراثى ، وقد جعل شعراء كل مدينة طائفة وحدهم ، حيث تناول أولا شعراء المدينة ، ثم شعراء مكة ، ثم شعراء

الطائف، ثم شعراء البحرين . أما اليمامة فقد قال إنه لا يعرف بها شاعرا مشهورا . وكما فعل أيضا بالنسبة للطبقة السادسة من الإسلاميين التى جمع فيها أربعة من الشعراء الحجازيين ونص على أنها طبقة حجازية .

هذه هى أهم الأسس التى يمكن استخلاصها من طبيعة تصنيف ابن سلام لطبقاته ، وان كانت هذه الأسس ذاتها ليست مطردة دائما ، فالحقيقة أنه ليس هناك مقياس ثابت التزمه ابن سلام بدقة فى تصنيفه ، ومن ثم فقد اضطرب تصنيفه فوجدناه أحيانا يقدم من حقه التأخير ، وأحيانا أخرى يؤخر من حقه التقديم . وقد زاد من اضطراب هذا التقسيم ذلك النظام الرياضى الغريب الذى التزمه عندما قسم كل طائفة من الطائفتين إلى عشر طبقات ، ولم يكتف بذلك بل جعل كل طبقة أربعة شعراء لا يزيدون ولا ينقصون ، فلا يمكن أن يكون الشعراء فى الواقع مصنفين على هذا النحو الصارم ، ولا يمكن أن تكون الفروق بينهم بهذه الدقة التى تسمح بتصنيفهم هذا التصنيف الحسابى الدقيق .

هذا التصنيف القائم على أساس رياضى وليس على أساس نقدى فنى أوقع المؤلف فى مجموعة من المزالق ، أهمها تقديمه بعض الشعراء على طبقتهم الحقيقية إكمالا لطبقة سابقة لم تستوف شعراءها الأربعة الذين التزم بهم ابن سلام ، كما فعل مع الراعى النميرى مثلا الذى عده فى الطبقة الأولى من الإسلاميين مع جرير والفرزدق والأخطل ، ولم يقل أحد غير ابن سلام بأن الراعى من طبقة هؤلاء الثلاثة ، ولكنه عندما وجد أن قسمته الرياضية ستختل اضطر إلى إضافة الراعى إلى هذه الطبقة .

وأحيانا كان يحدث العكس فيؤخر ابن سلام بعض الشعراء عن طبقتهم لأنها استوفت شعراءها الأربعة ، وهو فى بعض الأحيان يصرح بذلك فيقول

مثلا عن أوس بن حجر الذى وضعه فى الطبقة الثانية من الجاهليين :
« وأوس نظير الأربعة المتقدمين ، إلا أنا اقتصرنا فى الطبقات على أربعة رهط »[9] .

بشكل عام فإن تصنيفات ابن سلام ليست على قدر كبير من الدقة ، ولا تقوم على أسس واضحة مطردة .

أما حديث المؤلف عن شعراء كل طبقة فقد كان فى الغالب يكتفى برواية بعض الأخبار عنهم ، ونقل نماذج من شعرهم ، وفى بعض الأحيان كان يبدى رأيا خاصا فى شعر من يعرض له من الشعراء ، وكان فى بعض الطبقات المتأخرة يكتفى بذكر أسماء الشعراء ونقل نموذج أو أكثر من شعر كل شاعر .

ومع ذلك فقد تناثرت فى ثنايا حديث المؤلف عن شعراء الطبقات مجموعة من الآراء النافذة العميقة ، بالإضافة إلى مجموعة من القضايا التى طرحها المؤلف فى مقدمة الكتاب . ومن أهم القضايا التى اشتمل عليها الكتاب :

الدعوة إلى التخصص فى النقد واعتباره علما وصناعة :

فقد كان النقد فى عصر ابن سلام وقبل عصره حرفة من لا حرفة له ، يتعاطاه كل من استطاع أن يقرأ نصا أدبيا وتصور أنه يستطيع أن يبدى رأيا فيه ، وقد كان هذا مقبولا فى المراحل الأولى التى لم تكن العلوم فيها قد استقرت دعائمها ، أما فى عصر ابن سلام الذى بدأت ملامح العلوم فيه تتبلور وتتحدد ، فإن النقد لابد أن يكون علما كسائر العلوم ، له أصحابه المتخصصون وله أدواته ووسائله التى لابد أن تتوافر لدى هؤلاء المتخصصين

الخبراء ، وحكم هؤلاء وحدهم هو الذى يعتبر نقداً ، ولهذا ينص ابن سلام صراحة فى مقدمة كتابه على أن « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان ، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره ، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم ، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة ، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها[10] » . وقد شغل ابن سلام نفسه بهذه القضية ، وحرص على تأكيدها بأكثر من وسيلة ، فالنقد صنعة الناقد وليس صنعة أى إنسان ، وكما أن لكل صناعة مهاراتها الخاصة التى لابد أن يتزود بها من يحترف هذه الصناعة فكذلك النقد لابد لصاحبه أن يلم بأدوات صناعة الشعر والثقافة اللازمة له، وهذا الناقد وحده هو القادر على التمييز بين الأمور التى تبدو لغير الخبير متشابهة ، ولكن الناقد البصير يستطيع تمييز جيدها من رديئها ، ويستطيع - وهذا هو الأهم - بيان الأسباب والمبررات والدواعى ، ولهذا يكتسب حكمه قيمته . « وإن جوهر المشكلة عند ابن سلام فى شأن الشعر ليس مسألة الاستحسان أو عدم الاستحسان ، إنما هى الكشف عن طبيعته من قبل إنسان متخصص مؤهل لمثل هذا الكشف . وبعبارة أخرى - ولنتأمل - ليست القضية فى الشعر قضية حكم يلقى بالجودة أو الرداءة ، وإنما القضية هى القدرة على رد عناصر الحكم على هذا الشعر إلى قواعد وحيثيات ثابتة فى جوهر مادته ، أى أن حيثيات الحكم - التى لا يستطيعها كل أحد ، ولا يقدر عليها سوى المتخصص المؤهل -

هى الأساس ، وليس الأساس الحكم ، لأن الحكم يمكن أن يلقى به كل أحد ويمكن أن يختلط فيه الحكم الصحيح بالحكم الخاطئ »[11] . ويروى ابن سلام أنه « قال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالى ما قلت أنت فيه وأصحابك، قال : إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف انه ردئ هل ينفعك استحسانك إياه ؟ »[12] فحكم غير المؤهل إذن لا قيمة له ولا اعتبار .

كانت هذه هى القضية الأولى التى شغل بها ابن سلام ، وإذا كان كتابه ليس التطبيق الأمثل لها فحسب ابن سلام أنه طرح القضية وعنى بها كل هذه العناية .

قضية الانتحال فى الشعر :

وكانت هذه القضية مطروحة فى عصر ابن سلام أو قبله بقليل حيث كان عهد التدوين قد بدأ وانتهى عهد الرواة ، وأحس العلماء أن بعض ما نقل إليهم من العصر الجاهلى من نصوص مشكوك فى نسبته إلى أصحابه ، ومن ثم بدأوا يتحرجون من قبول كل ما يروى من نصوص ذلك العصر إذا لم تتواتر روايته أو يرد عن طريق ثقة ، ومن هنا بدأت قضية الانتحال أو الشعر الموضوع تفرض نفسها على نقاد هذا القرن وعلمائه . ولكن ابن سلام كان أول من عرض لها عرضا علميا موضوعيا مبينا أسبابها والدوافع التي حدثت بالواضعين إلى وضع الأشعار ونسبتها إلى غير أصحابها ، وقد ذكر ابن سلام ثلاثة من هذه الدوافع :

أولها : العصبية القبلية ، لأن القبائل عندما راجعت أيامها ومآثرها

وجد بعضها أن ما لهم من وقائع ومن أشعار - حيث كانت الأشعار هي سجل الوقائع والمآثر - أقل مما لبقية القبائل ، فأخذت هذه القبائل تضع الأشعار وتنسبها إلى شعرائها ليلحقوا بمن لهم وقائع وأشعار من القبائل .

ثانيها : تنافس الرواة فيما بينهم ، وحرص كل راوية على أن يظهر بمظهر من يحفظ أكثر مما يحفظه الآخرون ، ومن ثم كان هؤلاء الرواة يضعون أشعارا وينسبونها إلى شعراء لم يقولوها ، وقد اشتهر بعض الرواة بالوضع أمثال حماد الراوية الذي يقول عنه بن سلام إنه « كان غير موثوق به ، وكان ينحل شعر الرجل غيره وينحله غير شعره ويزيد في الأشعار »[١٣] .

ثالثها : كُتَّاب التواريخ الذين كانوا يميلون إلى تزيين سيرهم بالأشعار كما فعل محمد بن إسحاق الذي « أفسد الشعر وهجنه . . . فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط ، وأشعار النساء فضلا عن الرجال »[١٤] .

هذا ولم يستطع النقاد أن يضيفوا شيئا ذا بال إلى ما قاله ابن سلام في تفسير ظاهرة الانتحال وبيان دوافعها وأسبابها .

أثر البيئة في الشاعر وشعره :

سواء في ذلك البيئة المكانية أو البيئة الاجتماعية ، وهو يشير إلى هذه القضية في أكثر من موضع ، وإن كانت إشاراته لها تأتي عرضا خلال حديثه عن بعض الشعراء ، حيث يشير إلى أثر البيئة في شعرهم ، فهو حين

يتحدث عن عَدىّ بن زيد من شعراء الطبقة الرابعة الجاهلية يرى أن سكناه المدن جعل لغته تلين وكلامه يسهل ، مما أغرى واضعى الأشعار بنسبة شعر كثير إليه لم يقله ، حيث يقول ابن سلام عن عدى : « كان يسكن الحيرة ، ويراكز الريف ، فلان لسانه وسهل منطقه ، فحمل عليه شئ كثير وتخليصه شديد »[١٥] وحين يتحدث عن شعراء الطائف أثناء حديثه عن شعراء القرى يعلل قلة الشعر فى الطائف بقلة الحروب فيها حيث يقول « وبالطائف شعر وليس بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التى تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يغيرون ويغار عليهم ، والذى قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة ولم يحاربوا ، وذلك الذى قلل شعر عمان وأهل الطائف »[١٦] .

وأيا ما كان الرأى فى صواب هذه النظرة أو خطئها فإنها تشى بإدراك ابن سلام لأثر البيئة فى الشعر وفى الشعراء .

هذه هى أهم القضايا التى طرحها ابن سلام فى كتابه ، فإذا ما أضفنا إليها أن الكتاب كان سجلا لآراء السابقين فى شعر الشعراء الذين تناولهم المؤلف فى كتابه ، حيث كان يروى ما ورد فى شعر كل شاعر من آراء العلماء والنقاد ، ويحرص على نسبة كل رأى إلى صاحبه ، أقول إذا ما أضفنا هذا إلى ما ذكرناه للمؤلف من آراء خاصة نقدية وأدبية اهتم بها فى كتابه اتضحت لنا قيمة هذا الكتاب الرائد بالنسبة للعصر الذى وضع فيه ، على الرغم من كل ما يمكن أن يؤخذ على الكتاب وعلى صاحبه من مآخذ أشرنا إلى بعضها ، ويتمثل بعضها الآخر فى افتقار الكتاب إلى التحليل الفنى للنصوص الشعرية ، وبيان ما فيها من جوانب جمال فنى ، حيث كان

المؤلف يكتفى فى الغالب بذكر بعض النماذج للشاعر الذى يعرض له دون تحليل أو دراسة ، بل إنه فى بعض الطبقات لم يكن يهتم حتى بذكر نماذج من شعر الشعراء الذين يعرض لهم .

كما أن من المآخذ التى يمكن أن تؤخذ على الكتاب أن المؤلف أورد فيه - وخاصة فى المقدمة - كثيرا من الأخبار والأفكار اللغوية التى لا تمت إلى النقد أو الشعر بكبير صلة .

٢ - الشعر والشعراء

« لابن قتيبة »[١٧] (التوفى ٢٧٦ هـ)

لا يعتبر كتاب ابن قتيبة من كتب الطبقات بالمعنى الدقيق للكلمة حيث لم يقسم فيه الشعراء إلى طبقات ولم يفاضل بينهم على أى نحو من أنحاء المفاضلة والترتيب ، وكل الذى فعله هو أن جمع فى كتابه حوالى المائتين من الشعراء ما بين جاهلى ومخضرم وإسلامى ومحدث ، وعلى الرغم من أن ابن قتيبة لم يتابع ابن سلام فى تقسيمه الشعراء إلى طبقات فإن تأثره به واضح جدا فى الكتاب ، حيث يسوق فى حديثه عن الشعراء الكثير مما كتبه ابن سلام عنهم فى طبقاته . فالكتاب إذن أقرب إلى تاريخ الأدب منه إلى النقد بمفهومه الدقيق ، ولولا المقدمة البارعة التى كتبها ابن قتيبة لكتابه ، والتى طرحت مجموعة من القضايا النقدية على جانب كبير من الأهمية والنضج ، لولا هذا ما كان لكتاب ابن قتيبة أن يعد بين كتب النقد ، ومن ثم فإن مقدمة الكتاب - من هذه الناحية - تعد أهم ما فيه .

ومن أهم القضايا التى اشتملت عليه المقدمة :

موقف المؤلف المعتدل من قضية القديم والجديد :

فقد زادت حدة التيار الجارف ضد الجديد والمجددين ، إلى الحد الذى كان يدفع البعض من المهتمين بالشعر من العلماء والرواة إلى مقاطعة شعر المحدثين وعدم الاعتراف به مهما كان حظه من الجودة ، وكان بعضهم يعجب بنماذج من الشعر المحدث قبل أن يعرف قائله ويعبر عن هذا الإعجاب بأقوى العبارات فإذا ما عرف أنه لشاعر محدث أنحى عليه باللائمة وأمر بتمزيقه ، وقد كان هذا تيارا عاما لم يسلم من الانجراف فيه حتى بعض النقاد المنصفين كابن سلام الذى وإن لم يعبر عن رفضه للشعر المحدث صراحة فإنه لم يعرض فى طبقاته لأى من الشعراء المحدثين ، وكان معظمهم من المعاصرين له ، بل إنه لم يذكر فى طبقاته أى شاعر عباسى على الرغم من أن حياته كلها كانت فى العصر العباسى .

هكذا كان موقف النقاد والعلماء - فى مجملهم ، إذا ما استثنينا أنصار الاتجاه الحديث الذين لم يكن تعصبهم لهذا الاتجاه أقل خطورة من تعصب المعارضين ضده - قبل ابن قتيبة ، ولكننا نجد ابن قتيبة يقف من هذه القضية موقفا على قدر واضح من الاعتدال والموضوعية ، وقد تمثل هذا الموقف على المستوى العلمى فى اهتمامه بشعراء الاتجاه الجديد وحديثه عنهم جنبا إلى جنب مع الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، ولم يكتف ابن قتيبة بهذا المسلك للتدليل على موقفه من هذا الصراع وإنما حرص على أن يعبر فى المقدمة عن هذا الموقف بأوضح العبارات وأجلاها ، حيث يؤكد أن ما يضعه فى اعتباره هو جودة الشعر ورقى مستواه بصرف النظر عن الزمن

الذى قيل فيه ، وينتقد أولئك الذين يتحمسون للقديم لمجرد قدمه أو يتعصبون للحديث لمجرد حداثته ، ويقرر فى عبارة قاطعة أن البلاغة والعبقرية الشعرية ليس قصرا على زمان دون زمان . يقول ابن قتيبة « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلا حظه ، ووفرت عليه حقه ، فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه فى متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل فى زمانه أو أنه رأى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم منهم حديثا فى عصره ، وكل شريف خارجيا فى أوله[١٨] ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد نبغ هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ، ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعد هم لمن بعدنا كالخريمى والعتابى والحسن بن هانى وأشباههم . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الردئ إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه »[١٩] .

وقد حرصنا على تسجيل عبارة ابن قتيبة كاملة لما تعبر عنه من موضوعية وسعة أفق ، فهذا الكلام العظيم يملك الصلاحية لأن يكون مرشدا للحوار حول قضية القديم والجديد فى عصرنا ، وفى كل العصور .

موقف المؤلف من الالتزام بالتقاليد الشعرية الموروثة :

لا يتركنا ابن قتيبة نعجب طويلا بنظرته الموضوعية الواسعة الأفق إلى قضية القديم والجديد حتى يصدمنا بموقف تقليدى شديد الجمود والتعسف ، حيث يلزم الشعراء المحدثين بمجاراة القدامى لا فى التقاليد الشعرية الفنية فحسب وإنما فى أدق التفاصيل المرتبطة بالعصر ، والتى عبر فيها القدامى عن ظروف عصرهم الخاصة ، من مثل وقوفهم على الأطلال ، ورحلتهم على الناقة والبعير . . . إلخ ، يقول ابن قتيبة « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكى عند مشيد البيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجوارى لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة »[٢٠] .

ولاشك أن هذه النظرة الأخيرة تتعارض تعرضا واضحا مع النظرة الأولى ، الأمر الذى دفع بعض النقاد المعاصرين إلى تأويل عبارة ابن قتيبة الأخيرة بما يزيل هذا التعارض بين الموقفين ، ومن هؤلاء الدكتور إحسان عباس فى كتابه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » والدكتور محمود الربيعى فى كتابه « نصوص من النقد العربى » حيث يريان أن عبارة ابن قتيبة هذه ليست دعوة إلى التقليد الأعمى للقدماء والالتزام الصارم بكل تقاليد القصيدة الجاهلية وإنما هى نوع من التحذير من التقليد الشكلى الفارغ الذى يجعل غايته استبدال مظاهر الحضارة بمظاهر البداوة ، وأن

التقاليد التى يدعو ابن قتيبة إلى التمسك بها أصبحت أشبه بالرموز الأدبية التى استقطبت حولها مع الزمن مجموعة من الانطباعات والإيحاءات مما يبرر الدعوة إلى الالتزام بها[٢٨] .

ولكن عبارة ابن قتيبة تظل أكثر وضوحا ، وتعبيرا عن نظرة تقليدية جامدة من أن تخضع لأي تأويل يبعد بها عن هذه الدلالة ، ويحاول أن يزيل ما بينها وبين موقف ابن قتيبة السابق من تعارض ، وقد تحمل هذه العبارة فى ثناياها - كما ذهب الذين حاولوا تأويلها - لونا من السخرية من أولئك الذين يكتفون بالتجديد الشكلى الظاهرى بإحلال مظاهر الحضارة محل مظاهر البداوة فى قصائدهم ، ولكنها تحمل فى نفس الوقت نبرة رجعية تقليدية عالية لا يمكن إخفاؤها .

تفسير بناء القصيدة القديمة :

وهذه قضية وثيقة الصلة بالقضية السابقة ، حيث وجد ابن قتيبة أن القصيدة القديمة تدور فى مجملها فى إطار نموذج شائع يفتتحه الشاعر بالوقوف على الأطلال لينتقل منه إلى التسيب ، ثم إلى وصف الرحلة ، وأخيرا إلى المديح . وقد فسر ابن قتيبة هذا البناء تفسيرا نفسيا يبدو معه وكأن المديح لطلب العطاء هو غاية القصيدة العربية ، حيث ذهب - وإن كان قد نسب هذا التفسير إلى بعض أهل العلم - إلى أن الشاعر العربى القديم قد بدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال ليجعل ذلك مدخلا للحديث عن أهلها الراحلين عنها وذكر شوقه إليهم وألم الوجد والفراق « ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه لأن

التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام »[٢٢] وبعد أن يطمئن الشاعر إلى أنه قد جذب إليه الأسماع يبدأ فى وصف رحلته إلى الممدوح وما لاقى فيها من تعب ليوجب على الممدوح حق الرجاء ، وأخيرا يمدحه ليبعثه على المكافآت ويحثه على السماح .

وتفسير ابن قتيبة هذا - فضلا عن أنه لا يفسر من نماذج القصيدة القديمة إلا ما سار على هذا النمط ، وليس كل شعرنا القديم من هذا القبيل - يهمل كل جوانب الصدق والدوافع العاطفية ويجعل هدف الشاعر الأساسى هو التكسب ، وكل ما عدا ذلك فى خدمة هذا التكسب ، ويغفل أنه حتى المديح ذاته ليس دائما بدافع التكسب ، فكم من مدائح فى شعرنا القديم عبرت عن عاطفة صادقة تجاه الممدوح ، ليس مردها إلى الرغبة أو الطمع فى العطاء .

وهذه فكرة تلح على ابن قتيبة كثيرا ، ويعبر عنها بأكثر من أسلوب فسوف نراه بعد قليل يعتبر الطمع من بين الدوافع الأساسية للإبداع الشعرى، بل يجعله أقوى تأثيرا من الوفاء ، ويرى أن الشعراء الذين يمدحون طمعا يكون شعرهم أجود منه عندما يمدحون وفاء وتقديرا .

دواعى الشعر وبواعثه :

وهذه القضية بدورها وثيقة الصلة بالقضية السابقة ، حيث يعرض ابن قتيبة للبواعث والدواعى التى تعين على قول الشر فتحث البطئ وتدفع

المتكلف ، وعلى الرغم من أنه يعرض لمجموعة دوافع منها الشراب ، والطمع ، والغضب ، والشوق ، فإنه يركز تركيزا شديدا على داعى الطمع ، ويروى عن بعض الشعراء ما يؤكد به وجهة نظره فى أن الطمع من أقوى دواعى الشعر ، حيث يذكر أن أبا يعقوب الخريمى سئل عن السر فى أن مدائحه فى محمد بن منصور بن زياد كاتب البرامكة أقوى وأجود من مراثيه فيه ، فأجاب : « كنا يومئذ نعمل على الرجاء ونحن اليوم نعمل على الوفاء وبينهما بون بعيد » . ويرى ابن قتيبة أن شعر الكميت فى الأمويين أجود من شعره فى آل أبى طالب ، على الرغم من تشيعه المعروف للعلويين وسبب ذلك عنده « قوة أسباب الطمع ، وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة » على حد تعبيره .

وصحيح أن الطمع قد يكون من بين الدوافع التى تدفع بعض الشعراء إلى قول نوع خاص من أنواع الشعر وهو شعر المديح ، بل إلى لون معين من شعر المديح وهو المدح الذى يستهدف التكسب ، ولكن الشعر العربى لم يكن كله مديحا ، ولم يكن شعر المديح كله شعر استجداء .

وإلى جانب هذه البواعث والدواعى النفسية ذكر ابن قتيبة مجموعة من البواعث المادية كالشراب واختيار المكان والزمان الملائمين ، فثمة أماكن تستدعى شارد الشعر كالرياض المعشبة ، والأماكن الخالية وما أشبه ذلك ، وكما أن للشعر أماكن تستدعى شارده ، فله أيضا أوقات « يسرع فيها أتيه ، ويسمح فيها أبيه ، منها أول الليل قبل تفشى الكرى ومنها صدر النهار قبل الغداء »[٢٣] كما يقول ابن قتيبة .

وعبارات ابن قتيبة السابقة تضع مجموعة من المبادئ المتعلقة بعملية الإبداع الشعرى ، أهمها أن الشعر الجيد لابد أن يصدر عن شعور صادق قوى ، حتى لو كان هذا الشعر هو الطمع والرغبة فى العطاء ، كما أنه ثمة أماكن معينة وأوقات معينة تسعف على إرهاف الشعور ، وتساعد على تهيئة المناخ النفسى الملائم . على أن هذه العوامل كلها لا عبرة بها إذا لم تتوافر الموهبة الشعرية ، فالشعور وحده لا يبدع شعرا ، كما أن الأوقات والأماكن لا تبدع شعرا ، وإذا لم تتوافر الموهبة والاستعداد الفطرى لدى الشاعر فإن ما يبدعه لا يعدو أن يكون شعرا متكلفا لا روح فيه . وهذا بدوره يقودنا إلى قضية الطبع والتكلف التى عرض لها ابن قتيبة فى مقدمته ، وإن كان لم يربط بين القضيتين على هذا النحو .

الطبع والتكلف :

يتحدث ابن قتيبة حديثا عاما عن الطبع والتكلف ، ويختلط مفهوم التكلف عنده بمفهوم الإتقان والتنقيح أحيانا حيث يرى - بعد أن يقسم الشعراء إلى مطبوعين ومتكلفين - أن « المتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش . وأعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير والحطيئة »[٧٤] ولاشك أن التكلف بهذا المفهوم أمر مرغوب ، بل ضرورى لكل شاعر مجيد ، وهو بهذا المعنى ليس مناقضا للطبع - إذا أخذنا الطبع على أنه هو السليقة والاستعداد الفطرى للإبداع الشعرى - بل هو مكمل له. فلاشك أن كل شاعر موهوب فى حاجة إلى بذل نوع من الجهد فى سبيل التعبير عن أحاسيسه وأفكاره بأسلوب فنى خاص ، ولن تغنيه الموهبة ولا

الطبع عن بذل مثل هذا الجهد . ولكن ابن قتيبة يستخدم مصطلح التكلف بمعنى آخر هو التصنع والافتعال ورداءة الصنعة دون وجود موهبة شعرية حقيقية ، وهذا المفهوم هو الأليق بالمصطلح ، وهو الذى يقابل الطبع ، والذى يميز هذا الشعر المتكلف بهذا المعنى هو « ما نزل بصاحبه فيه من طول التفكر وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه وزيادة ما بالمعانى غنى عنه »[٢٥] ولاشك أن التكلف بهذا المعنى الأخير مذموم ، فالشعر الذى تكثر فيه الضرورات ، ويحذف منه ما بالمعنى حاجة إليه ، ويثبت فيه ما بالمعانى غنى عنه لا يمكن أن يكون جيدا ، وليس هو ذلك الذى قومه صاحبه بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر ، فثمة مدلولان إذا للتكلف عند ابن قتيبة ، ولكنه لا يميز بينهما .

ومن علامات الشعر المتكلف عند ابن قتيبة « أن ترى البيت مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه » ولكن هذه العلامة تتصل بقضية أخرى سنعرض لها بعد قليل وهى قضية « الوحدة » فى العمل الشعرى .

أما مصطلح « الطبع » عند ابن قتيبة فهو بدوره يستخدم بأكثر من معنى ، وإن كانت معانيه كلها تدور حول الفطرة الشعرية ، والسليقة المواتية ، وعدم التكلف فى قول الشعر « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر »[٢٦] والطبع يعنى عنده أيضا القدرة على قول الشعر

ارتجالا ، وهذا المعنى وإن لم يصرح به فإنه يفهم من بعض الأمثلة التى ضربها.

اللفظ والمعنى :

وقضية اللفظ والمعنى من القضايا التى كانت محل اهتمام كبير من النقد العربى القديم ، والتى أسئ تحديد أبعادها نتيجة لاضطراب المصطلحات التى استخدمها التراث النقدى العربى فى طرح هذه القضية ، فحتى المصطلحان الأساسيان « اللفظ » و « المعنى » نفسهما لم يستخدما بمدلول محدد واضح فى النقد العربى القديم كما يتضح لنا من استخدام ابن قتيبة للمصطلحين ، وقد ترتب على هذا الاضطراب أن بدت مواقف النقاد القدامى من القضية على قدر من التباعد أكثر مما هى عليه فى الحقيقة ، وما ذلك إلا لأنهم يستخدمون المصطلحات بمدلولات مختلفة ، ولو أنهم وحدوا مصطلحاتهم لضاقت شقة الخلاف بين الآراء المتعارضة إلى حد كبير .

وعلى أية حال فقد قسم ابن قتيبة الشعر - بالنظر إلى لفظه ومعناه - إلى أربعة أضرب :

الأول : ضرب « حسن لفظه وجاد معناه » .

والثانى : ضرب « حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى » .

والثالث : ضرب « جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه » .

والرابع : ضرب « تأخر معناه وتأخر لفظه »[٢٧] .

وواضح من طرح ابن قتيبة للقضية على هذا النحو أنه من الذين يؤمنون بإمكان الفصل بين اللفظ والمعنى فى الشعر ، حيث يفترض أن المعنى يمكن أن يكون حسنا بينما اللفظ قبيح ، والعكس ، وهذا يقتضينا أن نحدد مدلول مصطلح « المعنى » وكذلك مدلول مصطلح « اللفظ » عنده. وهو وإن لم يساعدنا كثيرا على تحديد مدلول المصطلحين فإن الأمثلة التى مثل بها لكل ضرب من أضرب الشعر الأربعة قد تساعدنا على ذلك ، فالمعنى قد يعنى عنده « الغرض » أو الفكرة العامة التى يعبر عنها الشاعر ، وهذا واضح فى تمثيله للضرب الأول - الذى حسن لفظه وجاد معناه - بقول الفرزدق فى مدح على بن الحسين رضى الله عنهما (والبيت منسوب أيضا إلى الحزين الكنانى) :

يغضى حياء ويغضى من مهابته

فلا يكلم إلا حين يبتسم

وتعليقه على هذا الشعر بقوله « لم يقل فى الهيبة شئ أحسن منه » .

والغريب أن يخلط ابن قتيبة أحيانا بين المعنى و « السبك » إذ من المعروف أن السبك أقرب إلى اللفظ والصياغة منه إلى المعنى ، وذلك حيث يقول فى التعليق على بيت للبيد : « هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق » فيقرن المعنى بالسبك .

أما « اللفظ » فإن ابن قتيبة كان يقصد به فى الغالب الصياغة والتعبير ليس الألفاظ المفردة ، وأحيانا كان يعبر عن « اللفظ » بكلمات غامضة المدلول كالماء والرونق اللذين استعملهما بمعنى اللفظ فى العبارة السابقة التى علق بها على بيت لبيد .

ولاشك أن ابن قتيبة كان معذوراً فى اضطراب المصطلحات لديه على هذا النحو ، فقد كان هذا الاضطراب سمة عامة من سمات النقد الأدبى فى عصره ، بل لعل نقدنا الأدبى مازال يعانى حتى الآن بعض مظاهر هذا الاضطراب ، ومازال فى حاجة إلى جهود صادقة لتحرير المصطلح النقدى وتحديد مدلولاته .

وعلى الرغم من أن ابن قتيبة لم يحدد صراحة أى الطرفين أكثر أهمية فى العمل الأدبى من وجهة نظره ، فإن تقسيماته توحى بأن المعانى عنده هى الأساس ، ولعل هذا ما جعل بعض النقاد المعاصرين يجعلونه من أنصار المعنى فى تقسيمهم الثنائى للنقاد القدامى إلى أنصار اللفظ وأنصار المعنى ، فابن قتيبة لا يعتد كثيرا بالشعر الذى لا يحتوى على معنى جيد مهما جادت ألفاظه ، ويعتبر مثل هذا الشعر ضربا « إذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى » فضلا عن أنه فى تقسيماته يرى أن المعانى تتفاوت جودة ورداءة ، وأنها ليست متاحة لجميع الشعراء بقدر واحد ، وكان الجاحظ قد أعلن قبله بقليل أن المعانى مطروحة فى الطريق ، ومبذولة للجميع ، ولكن ابن قتيبة لا يراها كذلك ، من هنا يمكن القول بأن ابن قتيبة كان يجعل للمعنى فى العمل الأدبى الاعتبار الأول .

وحدة القصيدة :

كانت القصيدة العربية القديمة فى معظم نماذجها تفتقر إلى الوحدة العضوية التى تعنى ترابط أجزاء القصيدة وتماسكها وترتب هذه الأجزاء بعضها على بعض ، فضلا عن وحدة الموضوع ، بمعنى ألا تتناول القصيدة

أكثر من موضوع واحد . الوحدة العضوية بهذا المعنى لم تعرفها القصيدة العربية القديمة بوجه عام ، وبالتالى لم تكن هذه القضية بمفهومها الدقيق من بين قضايا نقدنا العربى القديم .

ومع ذلك لم يخل تراثنا النقدى من إشارات متناثرة إلى ضرورة وجود نوع من الترابط بين أجزاء القصيدة ، لا يرقى إلى مستوى المطالبة بوجود وحدة عضوية للقصيدة ، ولكنه على أى حال يعكس إحساسا من نقادنا القدامى بأن بعض مظاهر هذه الوحدة فى القصيدة يمكن أن تكون من معايير جودة القصيدة وتفوقها . وقد كان ابن قتيبة من بين نقادنا الذين أشاروا إلى قيمة ترابط أجزاء القصيدة حيث حاول أن يلتمس نوعا من الوحدة النفسية التى تربط بين أجزاء القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها ، على نحو ما سبقت الإشارة إليه عند الحديث عن تفسيره لبناء القصيدة ، وصحيح أنه لم ينجح فى إقناعنا بوجود ترابط نفسى بين الوقوف على الأطلال ، والغزل ، ووصف الرحلة ، والمدح ، فضلا عن أن تفسيره لم يعرض إلا للنماذج التى تلتزم هذا النمط السابق فى ترتيب الأغراض ، ولم تكن كل القصائد العربية المتعددة الأغراض على هذا النمط - صحيح كل هذا ، ولكن حرص ابن قتيبة على التماس نوع من الترابط وضرب من المنطق فى توالى الأغراض فى القصيدة القديمة يوحى بأنه كان مشغولا بقضية الوحدة فى القصيدة على نحو ما .

على أن ابن قتيبة لا يكتفى بمثل هذا التفسير لتتابع الأغراض فى القصيدة القديمة فى مجال تعبيره عن انشغاله بقضية الوحدة فى القصيدة ، وإنما عاد فى موضع آخر ليعبر عن إحساسه بقيمة الترابط بين أجزاء

القصيدة بأسلوب آخر ، وذلك فى مجال حديثه عن الشعر المتكلف - بمعناه المذموم - حيث ذكر أن من علامات التكلف ألا يكون هناك ترابط وانسجام بين أبيات القصيدة ، وأن تأتى الأبيات متنافرة لا صلة بينها ، وينقل عن بعض الشعراء ما يفيد أنهم كانوا يعتدون بترابط الأبيات أساسا من أسس المفاضلة بين الشعراء ، يقول ابن قتيبة : « وتبين التكلف في الشعر بأن ترى البيت مقرونا بغيره جاره ، ومضموما إلى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبم ذلك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه ولأنك تقول البيت وابن عمه . وقال عبد بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت ، فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت ابنك عقبة ينشد شعرا له أعجبنى ، قال : نعم ولكن ليس لشعره قران ، يريد أنه لا يقرن البيت بشبهه »[٢٨] ، فمثل هذا الكلام وإن لم يكن حديثا صريحا عن وحدة القصيدة فهو يشى بانشغال ابن قتيبة بضرورة وجود نوع من الترابط بين أجزاء القصيدة ، سواء على مستوى المعنى - فى شرحه لترابط الأغراض - أو على مستوى الأبيات - فى حديثه عن ضرورة ترابط الأبيات .

السرقات:

ستصبح السرقات فى أواخر القرن الثالث وطوال القرن الرابع قضية من أهم قضايا النقد الأدبى حيث تفرد لها الكتب الخاصة التى تتبع سرقات شاعر معين ، أو تعرض للقضية بشكل عام ، وتصنفها إلى صور وأنماط وضروب ، وتفاضل بين مختلف الصور ، وتوازن بين الأصل وما أخذ عنه ، وتضع لكل نوع من الأخذ مصطلحا خاصا .

وابن قتيبة لم يعرض لهذه القضية إلا فى إشارات عابرة إلى بعض النماذج الشعرية التى أخذت عن شعراء آخرين ، أو أخذها شعراء آخرون ، وفى مواضع قليلة كان يوازن بين الأصل وما أخذ عنه بل ويذكر أن الآخذ قد يفضل صاحب الأصل فى بعض الجوانب ، كما فعل مثلا فى تعليقه على بيتى الأعشى وأبى نواس فى التداوى من الخمر بالخمر ، حيث يقول :

« وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله :

وكأس شربت على لذة

وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومى فإن اللوام إغراء

وداونى بالتى كانت هى الداء

فسلخه وزاد فيه معنى اجتمع له به الحسن فى صدره وعجزه ، فللأعشى فضل السبق إليه ولأبى نواس فضل الزيادة فيه »[٢٩] ولكنه فى معظم الأحيان كان يكتفى بالإشارة إلى الأصل الذى أخذت منه الأبيات ، أو إلى الأبيات التى أخذت عن أصلٍ ما إذا كان بصدد الحديث عن هذا الأصل . وعلى أية حال فهو لم يستخدم لفظ السرقة ولا مشتقاته ، والمصطلح الشائع عنده فى هذا المجال هو مصطلح « الأخذ » .

نظرة عامة فى الكتاب :

لقد اشتمل كتاب ابن قتيبة على مجموعة من النظرات النقدية النافذة ، وطرح مجموعة من القضايا الهامة التى شغلت النقد والنقاد العرب ،

ومازال بعضها يشغلهم إلى الآن . وبالطبع لم يكن يتوقع من ابن قتيبة أن يتناول هذه القضايا بأعمق مما تناولها به فقد كان الكثير مما عرض له من قضايا يطرح للمرة الأولى ، ولم يكن المصطلح النقدى من الغنى بحيث يسعف ابن قتيبة على تحديد أعمق لما عرض له من قضايا .

وقد طرح ابن قتيبة كل هذه القضايا الهامة فى مقدمة كتابه ، ولكن الكتاب ذاته فيما وراء هذه المقدمة ليس له كبير قيمة من الوجهة النقدية ؛ فابن قتيبة لم يستطع أن يجعله تطبيقا لهذه الآراء النظرية البارعة التى طرحها فى مقدمة كتابه ، ومن ثم جاء الكتاب وكأن لا علاقة بينه وبين مقدمته ؛ فهو لا يحتوى على أى لون من ألوان التحليل النقدى للنصوص الشعرية ، ولا الدراسة الفنية للشعراء وأساليبهم الشعرية ، وإنما كان يكتفى بتعريف للشاعر لا يتجاوز فى الكثير من الأحيان ذكر نسبه ، ثم يورد بعد ذلك مجموعة من النماذج الشعرية للشاعر ، فضلا عن أنه لم يصنف الشعراء كما سبقت الإشارة أى لون من ألوان التصنيف ، فكان كتابه من هذه الناحية انتكاسة بالنسبة لما حققه ابن سلام فى كتابه « طبقات فحول الشعراء » على ما فى هذا الكتاب الأخير من مآخذ فى تصنيفه للشعراء سبقت الإشارة فى مواضعها .

والحقيقة أن ابن قتيبة كما قال عنه أحد نقادنا المعاصرين[٣٠] « رجل تفكيره خير من ذوقه ، ونزعته خير من عمله » ولكننا إذا ما وضعنا الرجل فى إطار عصره فإننا نجده واحدا من الرواد الذين حددوا معالم النقد الأدبى العربى ورسموا له طريقه ، وشأن الأعمال الرائدة دائما أنها تضع الرسوم الأولى وترسم الملامح العامة التى تحدد قسماتها الأجيال التالية ، ولعلنا

لا نكون أقل إنصافا وتسامحا من الرجل حين نستعير لتحديد مكانته بين النقاد العرب القدامى الذين تجاوزوا أفكاره ما قاله هو نفسه فى الموازنة بين أبى نواس والأعشى فى بيتيهما عن التداوى من الخمر بالخمر عندما قال « فللأعشى فضل السبق إليه ، ولأبى نواس فضل الزيادة فيه » فقد كان لابن قتيبة بالنسبة لبقية النقاد فضل السبق ، ولهم فضل الزيادة عليه .

طبقات الشعراء[٣١] :

لابن المعتز (المتوفى ٢٩٦هـ)

لم يضف كتاب ابن المعتز كثيرا إلى كتابى ابن سلام وابن قتيبة ، بل لعله لم يصل إلى ما وصل إليه هذان الكتابان فى بعض الجوانب ؛ فابن المعتز لم يتناول فى كتابه ما عرض له سلفاه من قضايا النقد والأدب العامة فى كتابيهما ، وحتى إذا ما عرض لشئ من هذه القضايا فإنما كان يشير إليه إشارات عابرة فى سياق حديثه عن بعض الشعراء الذين يعرض لترجمتهم ، وأحكامه النقدية فى مجملها أحكام انطباعية عامة تفتقر إلى الموضوعية والعمق . كما أن ابن المعتز لم يصنف الشعراء فى كتابه بأية صورة من الصور كما فعل أبن سلام فى طبقاته .

ولكن طبقات ابن المعتز يمتاز عن الكتابين السابقين برهافة ذوقه فى اختيار النصوص ، وبوفرة هذه النصوص ؛ فابن المعتز شاعر مرهف الحس ، كما يمتاز عليهما بالتوسع فى حجم تراجم الشعراء ، وقد قصر كتابه على الشعراء المحدثين ، ولم يكد يترك شاعرا من الشعراء العباسيين باستثناء ابن الرومى الذى تركه بسبب خصومة خاصة حيث هجا ابن الرومى أباه

المعتز بعد خلعه من الخلافة . وقد ترجم فى كتابه لحوالى مائة وثلاثين شاعرا ، وكان يورد لكل شاعر عددا وفيرا من النماذج الشعرية خصوصا الشعراء الذين يمثلون المذهب الجديد الذى كان ابن المعتز نفسه أحد أعلامه ، وإن كان يأخذ على بعض أعلامه - وبخاصة أبو تمام - إسرافهم فى استخدام الصور البديعية ، فهو عند ترجمته لصريع الغوانى مسلم بن الوليد يذكر أنه « أول من وسع البديع لأن بشار بن برد أول من جاء به ، ثم جاء مسلم فحشا به شعره ، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وجاوز المقدار » وقد سبقت الإشارة إلى ذلك .

وكان ابن المعتز يعنى فى ترجماته للشعراء بالأخبار والنوادر والطرائف ويختار من شعر الشعراء ما لم يشع ويذع ، وقد أضفى هذا على الكتاب قيمة خاصة ، حيث ضم مجموعة من الأشعار التى يندر أن نجدها فى كتاب آخر سواه ، وإن كانت هذه القيمة تجعله أقرب إلى كتب تاريخ الأدب والاختيار الأدبى منه إلى كتب النقد الأدبى .

وقد دفع ابن المعتز اهتمامه بالطرائف والنوادر إلى الإطالة فى ترجمات بعض الشعراء المغمورين لمجرد اشتهارهم بالنوادر والطرائف ، على حين أوجز فى ترجمة بعض الشعراء المشهورين ؛ فشاعر من الشعراء المغمورين كأبى دلامة يفرد له من صفحات كتابه ضعف الحيز الذى يفرده لأبى تمام ، وأربعة أمثال الحيز الذى يفرده للبحترى على الرغم من الهوة الواسعة التى تفصل بين هذين الشاعرين من ناحية وبين أبى دلامة من ناحية أخرى ، ولكن الأخير اشتهر بكثرة نوادره .

أما القضايا النقدية فنادرا ما كان ابن المعتز يعرض لقضية منها فى كتابه ، وحتى عندما كان يعرض لواحدة من قضايا النقد الهامة فإنه كان يعرض لها بشكل عابر وبمناسبة حديثه عن هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء الذين يترجم لهم فى كتابه ، وغالبا ما كان يكتفى ينقل آراء غيره عن إبداء رأيه الخاص فى القضية ؛ فقضية السرقات مثلا - وهى واحدة من القضايا الهامة فى تاريخ النقد العربى التى كانت ثقافة ابن المعتز الأدبية وسعة اطلاعه على التراث الشعرى تؤهله لأن يكون له فيها رأى - لم يعرض لها ابن المعتز إلا عَرَضاً خلال حديثه عن الشاعر سلم الخاسر الذى قال عنه :

« كان تلميذاً لبشار بن برد الأعمى ولما قال بشار بيته هذا :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته

وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

أخذ سلم هذا المعنى ، وجاء به فى أجود من ألفاظه وأفصح وأوجز وقال :

من راقب الناس مات غما

وفاز باللذة الجسور

وقال بشار - حين قال بيته ذلك - ما سبقنى أحد إلى هذا المعنى ، ولا يأتى بمثله أحد ، فلما قال سلم هذا البيت ، قال راوية بشار : صرت إليه ، فقلت : يا أبا معاذ ، قال سلم بيتا أجود من بيتك الذى كنت تعجب به ، قال : وما هو ؟ فأنشدته البيت ، فقال : أخ ، ذهب والله ببيتى »[٣٢] .

فعلى الرغم مما فى الموازنة بين البيتين من دقة ولماحية ، فإن مصدر هذا الرأى اللماح هو بشار ذاته وراويته ، حين رأى الراوية أن بيت سلم أجود ، وحين أمن بشار على رأيه بأن سلما ذهب ببيته ، وهذا يدل على أن المعنى

يكون ملكا لمن صاغه صياغة أفضل . يضاف إلى هذا أن المؤلف لم يعرض للقضية إلا بمناسبة حديث عن بيت سلم .

وكانت آراء ابن المعتز وأحكامه فى هذا الكتاب أحكاما انطباعية فيها الكثير من العاطفية والعموم ،فهو يقول مثلا عن شاعر واحد هو بشار بن برد[٣٣] إنه « كان شاعرا مجيدا مفلقا ظريفا » و « كان بشار أستاذ أهل عصره من الشعراء غيرا مدافع » و « كان شعره أنقى من الراح وأصفى من الزجاجة وأسلس على اللسان من الماء العذب ومما يستحسن من شعره وإن كان شعره كله حسنا . . . » و « مما يستحسن من شعره أيضا وهو المعنى الذى لم يسبق إليه » و « من مستحسن شعره رائيته العجيبة البديعة المعانى الرقيقة المبانى » . ومثل هذه الأحكام الجارفة تتردد كثيرا فى كتابه .

علاقة النقد بالبلاغة فى هذا القرن

كان من الطبيعى أن يكون النقد أسبق نشأة من البلاغة ، فهو يعتمد على الذوق الأدبى المرهف المصقول ، بينما تعتمد البلاغة على العقلية العلمية المنظمة القادرة على التقنين العلمى الدقيق ، ولاشك أن وجود الذوق المرهف أسبق وأسهل توافرا من وجود العقلية العلمية المنظمة ، ومن ثم وجدنا بعض مؤرخى النقد يرجع بالبدايات الأولى للنقد كما رأينا إلى العصر الجاهلى ذاته ، على حين أن البدايات الأولى الساذجة للبلاغة لا تتجاوز أواخر القرن الثانى الهجرى وأوائل الثالث ، وقد تناثرت هذه البدايات فى المؤلفات الأولى فى النقد واللغة ، واختلطت بالقضايا النقدية واللغوية اختلاطا كبيراً ، إلى الحد الذى يمكن معه القول بأن البلاغة نشأت فى حضن النقد الأدبى وانبتقت عنه ، وأنها ظلت مرتبطة به ارتباطا وثيقا إلى أواخرر القرن الخامس الهجرى حيث بدأت البلاغة تحقق نوعا من الاستقلال فى كتب عبدالقاهر حتى تم استقلالها تماما فى القرن السابع على يد السكاكى ، وإن كانت قد حدثت محاولات منذ أواخر القرن الثالث لفصل البلاغة عن النقد ، وإعطائها كيانا خاصا مستقلا عن كيان النقد الأدبى ، ولكن هذه المحاولات لم تستطع أن تحقق تمييزا حقيقيا بين النقد والبلاغة .

الجاحظ والمزج بين البلاغة والنقد :

كان كتاب « البيان والتبيين » للجاحظ من أوائل الكتب النقدية التى تناثرت فيها مجموعة من القضايا البلاغية الهامة ؛ حيث كان الكتاب

موسوعة أدبية كبيرة اختلطت فيها قضايا النقد بقضايا البلاغة وتاريخ الأدب . وعلى الرغم من أن الآراء البلاغية فى الكتاب كانت مجرد أفكار عامة متناثرة ، وأنها كانت على قدر كبير من الإيجاز وعدم العمق ، وأنها تكاد تضيع وسط الحشد الهائل من المعلومات الأدبية والملاحظات النقدية الوفيرة التى حفل بها هذا الكتاب - على الرغم من هذا كله فإن مورخى البلاغة والنقد الأبى يعتبرون الجاحظ واحدا من الآباء الشرعيين للبلاغة ، فقد كان الجاحظ من العقليات العلمية المنظمة ، إلى جانب ما تميز به من ذوق مرهف وثقافة أدبية واسعة . وطبيعى أن ناقدا بمثل هذه الصفات لابد وأن يميل إلى لون من التقنين لملاحظاته النقدية ، خاصة وأنه واحدا من النقاد الذين يهتمون بالشكل فى العمل الأدبى ، ويعتبرونه الفارق الأساسى بين الأديب وغير الأديب ، حتى لقد عده مؤرخو النقد والبلاغة زعيم مدرسة اللفظيين في النقد العربى ، لأنه يقرر أن « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى والمدنى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير »[٣٤] وواضح من العبارة أن الجاحظ لا يهتم بالألفاظ المفردة ، وإنما يهتم بالصياغة والشكل الفنى بشكل عام ، وقد دفعه هذا الاهتمام بالشكل إلى الاهتمام ببعض الفنون البلاغية المتصلة بالصياغة والتصوير الأدبى ؛ فوجدنا مجموعة من الملاحظات البلاغية العامة تتناثر خلال « البيان والتبين » . وقد حاول الجاحظ فى هذا الكتاب أن يحدد مدلولات واضحة للمصطلحات البلاغية التى استخدمها فى كتابه ، وبخاصة

مصطلح « البلاغة » ومصطلح « البيان » وإن كان لم يصل إلى تعريف حاسم بالنسبة للمصطلحين ، أو لنقل أنه لم يقترب من المدلول البلاغى الذى تحدد للمصطلحين فيما بعد ، على الرغم من أن الجاحظ أفرد عددا كبيرا من الصفحات لتحديد مدلول كل من المصطلحين ، ومعظم المعانى التى أوردها لكل من المصطلحين تدور حول المدلول اللغوى العام لهما ،ومن ثم فإننا نجد أن مدلول مصطلح البيان لديه أعم وأوسع من مدلول مصطلح البلاغة . وعلى الرغم من أنه أورد عددا كبيرا من تعريفات البلاغة لدى العرب وسواهم من الأمم فإن أياً من هذه التعريفات لم يلتق بالتعريف الذى استقر عليه مصطلح البلاغة فيما بعد وهو مطابقة الكلام لمقتضى الحال[٣٥]. وإن كنا نجد بعض التعريفات التى أوردها الجاحظ تشير من بعيد إلى هذا المعنى حيث يورد مثلا أن البلاغة عند الرومى هى حسن الاقتضاب عند البداهة ، والغزارة يوم الإطالة . ولاشك أن الإيجاز والاقتضاب فى المواقف التى تقتضى ذلك ، والإطناب والإطالة فى المواقف التى تقتضى ذلك نوع من مراعاة الكلام لمقتضى الحال . وحسب الجاحظ على أى حال أنه حاول أن يحدد مدلولا نظريا لكل من المصطلحين وهو أمر لم يكن شائعا فى عصره حيث كان المؤلفون يستخدمون المصطلحات بدون أن يحاولوا تحديد مدلول علمى لها ، وهذا مظهر من مظاهر النزعة العلمية لدى الجاحظ ، على الرغم من اشتهاره بعدم التصنيف والتبويب فى كتبه .

وقد استخدم الجاحظ مصطلح « البديع » أيضا فى كتابه وإن لم يحاول أن يضع له تعريفا نظرياً يحدد مدلوله على نحو ما فعل بالنسبة لمصطلحى « البلاغة » و « البيان » ، وإن كان استخدامه لهذا المصطلح يوحى بأنه

يستخدمه بمدلوله العام المرادف للطرافة والابتكار ؛ فالبديع لديه يعنى الصور البلاغية المبتكرة الطريفة ومن ثم فإنه يسمى الاستعارات المبتكرة بديعا مثل قول الأشهب بن رميلة .

هُمُ ساعد الدهر الذى يتقى به

وما خير كف لا تنوء بساعد

ويعلق على هذا بقوله : « هم ساعد الدهر إنما هو مثل ، وهذا الذى تسميه الرواة البديع » وهو يتحدث عن مظاهر التجديد فى شعر الشعراء المحدثين الذين عرفوا باسم شعراء البديع ، ويسمى مظاهر التجديد هذه «البديع» حيث يقول عن العتابى إنه « يحتذى حذو بشار فى البديع ، ولم يكن فى المولدين أصوب بديعا من بشار وابن هرمة »[٣٦] ويقول فى موضع آخر : « الراعى كثير البديع فى شعره ، وبشار حسن البديع ، والعتابى يذهب شعره فى البديع »[٣٧] ، ولعل استخدام الجاحظ لمصطلح « البديع » بهذا المدلول العام كان عاملا من عوامل شيوع هذا المصطلح فى المرحلة التالية للجاحظ بنفس المدلول العام .

وإلى جانب استخدام الجاحظ لمثل هذه المصطلحات البلاغية فى كتابه فقد أورد مجموعة من الملاحظات البلاغية العامة وتعرض لبعض الأساليب البلاغية التى أصبحت فيما بعد أبوابا من أبواب المعانى والبيان والبديع ، فهو يعرض مثلا لموضوع « الحذف » الذى أصبح فيما بعد بابا من أهم أبواب علم المعانى ، ويورد مجموعة من أمثلة الحذف تحت عنوان « باب من الكلام المحذوف » ويبين ما فيه من حذف وإن كان لم يهتم ببيان القيمة البلاغية للحذف فى الأمثلة التى أوردها من مثل ما رواه عن الرسول عليه

الصلاة والسلام من « أن المهاجرين قالوا : يا رسول الله ان الأنصار قد فضلونا بأنهم آوونا ونصرونا ، وفعلوا بنا وفعلوا . قال النبى عليه السلام : أتعرفون ذلك لهم : قالوا : نعم . قال : فإن ذلك . ليس فى الحديث غير هذا . ويريد : إن ذلك شكرا لكم ومكافأة »[٣٨] .

ومثل ما رواه عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه من قوله : « إنى لأستعين بالرجل الذى فيه » ليس فى الحديث غير هذا . ثم ابتدأ الكلام فقال : « ثم أكون على قفّانه إذا كان أقوى من المؤمن الضعيف » . وأراد هو قول الآمدى :

سويد فيه ، فابغونا سواه أبنــاء وإن بهـاء تاج[٣٩]

ففى هذه الأمثلة وسواها مما أورده الجاحظ نماذج من حذف بعض عناصر الجملة ، وبيان للجزء المحذوف فى كل مثال ، ولكن دون تحليل للوظيفة التعبيرية والقيمة البلاغية للحذف فى مثل هذه المواضع .

كما أنه فى موضع آخر يورد بعض أمثلة التشبيه تحت عنوان « باب من الشعر فيه تشبيه الشئ بالشئ » ومن ذلك قول الشاعر :

سرى البرق من نحو الحجاز فشاقنى
وكل حجـازى لـه البرق شـائق
سرى مثل نبض العرق ، والليل دونه
وأعلام أبلـى كلهـا والأسـالق[٤٠]

وإن كان لا يعلق على هذه الأمثلة بأي تعليق .

وهلى هذا النحو تتناثر الأفكار البلاغية فى ثنايا كتاب البيان والتبيين، وتكاد تضيع فى غمار المعلومات الأدبية والنقدية الكثيرة التى

حشدها الجاحظ فى كتابه بدون تنسيق أو ترتيب ، وقد كانت هذه هى السمة الغالبة على معظم المؤلفات النقدية فى هذا العصر كله ، حيث لم تتميز فروع الدراسات الأدبية بعضها عن بعض ، وحيث كانت الأفكار البلاغية تطل من ثنايا القضايا النقدية على استحياء .

كتاب « قواعد الشعر »[41]

لثعلب :

كان أحمد بن يحيى ثعلب واحدا من علماء النحو واللغة فى القرن الثالث ، وطبيعى أن تنحو عقليته نحو التقنين والتنظير كما هو الشأن فى علماء النحو واللغة ، وأن يكون حظه من القدرة على الدراسة التحليلية الفنية قليلا ، وهذا هو ما يتضح بجلاء فى كتابه « قواعد الشعر » الذى حاول فيه أن يضع مجموعة من القواعد العامة المتعلقة بالشعر سواء فى معانيه وأغراضه أو فى أساليبه ولغته . ويعتبر هذا الكتاب من أوائل الكتب النظرية فى تاريخ النقد العربى التى تناثرت فيها مجموعة من الأفكار البلاغية العامة من خلال معالجة المؤلف للقضايا النقدية المتصلة بالشعر .

وقواعد الشعر فى مفهوم ثعلب هى أنواع الأساليب اللغوية المستخدمة فيه ، فقواعد الشعر عنده هى الأمر والنهى والخبر والاستخبار ، ولاشك أن ثقافة ثعلب اللغوية واضحة فى تقسيمه هذا لقواعد الشعر ، فأنواع الأساليب مما اهتم به علماء النحو واللغة فى ذلك الوقت المبكر قبل أن يهتم بها علماء المعانى ويجعلوها محور هذا العلم من علوم البلاغة الثلاثة ، وإن

كان علماء المعانى قد قسموا الأساليب إلى نوعين أساسيين هما : الخبر والإنشاء ، وأدخلوا فى الإنشاء الأنواع الثلاثة الأخرى التى ذكرها ثعلب مع الخبر وهى الأمر والنهى والاستخبار (الاستفهام) .

أما موضوعات الشعر وأغراضه فهى عند ثعلب : المدح والهجاء والمراثى والاعتذار والتشبيب والتشبيه واقتصاص الأخبار ، فهو يعد التشبيه بين موضوعات الشعر وأغراضه بدل أن ينظر إليه باعتباره وسيلة فنية من وسائل التعبير عن هذه الأغراض وسوف يتابعه قدامة بن جعفر فى هذا الاتجاه فى كتابه « نقد الشعر » ، حيث يعتبر فى هذا الكتاب أن التشبيه معنى من معانى الشعر وغرض من أغراض .

وقد ذكر ثعلب أن الشعراء يتفاوتون فى استخدامهم للتشبيه ويذهبون فيه مذاهب مختلفة بين التفريط والإفراط ، ويورد أمثلة لكل نوع من الأنواع ، ولكن دون دراسة تذكر لهذه الصور التشبيهية ، فحظ ثعلب من الذوق الأدبى النقدى قليل .

ولم يكن التشبيه هو الموضوع البلاغى الوحيد الذى عرض له ثعلب ، فقد عرض لأكثر من فن من فنون البلاغة مثل « المطابق » الذى كان يعنى به الطباق بالسلب والإيجاب الذى هو أحد أنواع المطابقة لدى المتأخرين مثل قوله تعالى : **« وترى الناس سكارى وما هم بسكارى »** أما الطباق فقد أطلق عليه ثعلب اسما آخر وهو « مجاورة الأضداد » الذى عرفه بأنه ذكر الشئ مع ما يعدم وجوده مثل قوله تبارك وتعالى **«لا يموت فيها ولا يحيي »**. كما تحدث أيضا عن الاستعارة وعرفها بالتعريف الشائع لها وهو

أن يستعار للشئ اسم غيره أو معنى سواه ، مثل قول امرئ القيس فى وصف الليل :

فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازا وناء بكلكل

وقد تناثرت هذه الأفكار البلاغية خلال القضايا اللغوية المتصلة بالشعر والتى كانت هى محور الكتاب ، وإن كانت آراء ثعلب النقدية فى الكتاب على قدر كبير من عدم العمق ، ومن طغيان النظرة المحافظة على معالجته للموضوعات التى تناولها ، وعلى الرغم من أن المؤلف يتكئ على عقليته التقنينية التى تميل إلى وضع القواعد والقوانين فإنه لم يستطع أن يصنف مادة الكتاب تصنيفا علميا دقيقا فظلت الأقسام متداخلة ، ولكن هذه كانت سمة عامة فى كل مؤلفات هذا القرن .

ابن المعتز وكتابه (البديع)[٤٢] :

كان ابن المعتز كما سبقت الإشارة واحدا من أعلام الاتجاه الشعرى الجديد الذى عرف باسم المذهب البديعى ، والذى كان يقوم على أساس الاهتمام بالتصوير الشعرى الطريف المبتكر المعتمد على نوع من الغرابة والجدة فى صياغة الصور البلاغية المألوفة من تشبيه واستعارة وطباق وجناس ، وقد أكثر رواد هذا الاتجاه من استخدام هذه الصور البلاغية التى اشتهرت باسم البديع حتى غلب عليهم اسم شعراء البديع ، وعرف اتجاههم هذا فى تاريخ الأدب والنقد باسم « الاتجاه البديعى » .

ولكن ابن المعتز لاحظ أن أبا تمام - الذى انتهت إليه زعامة هذا المذهب - قد أسرف إسرافا شديدا فى استخدام هذه الصور البلاغية إلى حد جاوز

المعقول ، وكان سببا من أسباب مهاجمة النقاد لهذا الاتجاه الجديد ، وقد انشغل ابن المعتز بهذا الموضوع فأشار إليه فى كتاب الطبقات إشارة عابرة على نحو ما سبقت الإشارة إلى ذلك عند الحديث عن كتاب الطبقات ، ولكنه لم يكتف بهذه الإشارة العابرة فألف كتابه « البديع » ليثبت أن «بشّاراً ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه ، ثم إن حبيب بن أوس الطائى من بعدهم قد شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض ، وتلك عقبى الإفراد وثمرة الإسراف[٤٣] » .

وابن المعتز يستعمل مصطلح « البديع » فى كتابه بالمعنى الشائع فى عصره لهذا المصطلح ، وهو الصور البلاغية الطريفة المبتكرة ، فلم يكن المصطلح قد تحدد له بعد معناه الاصطلاحى الذى يعرف به الآن ، والذى ينحصر فى مجموعة من المحسنات اللفظية والمعنوية المحددة ، أما طوال القرنين الثالث والرابع فقد كان المصطلح يطلق على كل الصور البلاغية الطريفة ، وقد رأينا كيف أطلق الجاحظ من قبل مصطلح « البديع » على بعض صور الاستعارة - التى لم تعد الآن داخلة فى إطار البديع بمعناه البلاغى الاصطلاحى - لأنها صورة من الصور البلاغية الطريفة ، وقد تابع ابن المعتز الجاحظ ونقاد عصره فى اعتبار الاستعارة من البديع حيث عدها بابا من أبواب البديع وأولاها من اهتمامه ما لم يوله لفن آخر من فنون البديع .

وقد حصر ابن المعتز البديع فى كتابه فى خمسة فنون هى : الاستعارة ، والتجنيس ، والمطابقة ، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها ، والمذهب الكلامى . وبعد أن انتهى من عرض هذه الفنون الخمسة أشار إلى أن «البديع» اسم موضوع لفنون من الشعر ، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ، ولا يدرون ما هو(٤٤) ثم ذكر أنه ما جمع فنون البديع ولا سبقه إليها أحد ، وأنه قد ألف الكتاب سنة أربع وسبعين ومائتين(٤٥) .

ولكن ابن المعتز بعد أن يختم كتابه عل هذا النحو وينتهى حديثه عن البديع يستأنف الحديث من جديد ليذكر مجموعة من الفنون البلاغية التى أطلق عليها اسم « محاسن الكلام والشعر » فيعرض من هذه الفنون ثلاثة عشر فنا بعد أن يذكر أن هذه المحاسن « كثيرة لا ينبغى للعالم أن يدعى الإحاطة بها » وأنه ذكر هذه المحاسن لتكثر فوائد الكتاب للمتأدبين ، وليعلم الناظر فى كتابه أنه لم يقتصر على الفنون الخمسة الأولى جهلا منه بمحاسن الكلام ، ولا عن ضيق فى المعرفة ، وإنما اختيارا منه لأهم الفنون البلاغية التى خصها باسم البديع . ولم يول ابن المعتز الفنون الثلاثة عشر التى أطلق عليها اسم محاسن الكلام ما أولاه للفنون الخمسة التى سماها البديع من اهتمام .

وترجع قيمة كتاب ابن المعتز إلى أنه أول كتاب فى تاريخ النقد العربى والبلاغة العربية جمع هذه المجموعة الكبيرة من الفنون البلاغية فى كتاب واحد ، وإن كان معظم الفنون التى ذكرها فى كتابه عرض لها العلماء والنقاد من قبله ؛ فالاستعارة مثلا تكلم عنها أكثر من ناقد قبل ابن

المعتز، كالجاحظ وابن قتيبة - فى كتابه « تأويل مشكل القرآن » - وثعلب - وهو أحد أساتذة ابن المعتز - فى كتابه « قواعد الشعر » وإن كان من غير المقطوع به أن كتاب ثعلب أسبق تأليفا من كتاب « البديع » .

والمطابقة تحدث عنها أيضا ثعلب كما سبقت الإشارة إلى ذلك ، والمذهب الكلامى عرض له الجاحظ ، والتجنيس يشير ابن المعتز نفسه فى تعريفه له أن الأصمعى سبقه إلى شئ من ذلك حيث يقول فى تعريفه للتجنيس « هو أن تجئ الكلمة تجانس الأخرى فى بيت شعر وكلام ، ومجانستها لها أن تشبهها فى حروفها على السبيل الذى ألف الأصمعى كتاب الأجناس عليها »[٤٦] وهكذا نجد أن معظم الفنون الأساسية التى عرضها ابن المعتز فى كتابه قد سبقه إليها النقاد والعلماء ، ولكن لم يسبقه أحد إلى جمع كل هذه الفنون الثمانية عشر فى كتاب واحد .

أما القيمة العلمية للكتاب - فيما وراء كونه أول كتاب جمع هذه المجموعة من فنون البلاغة - فهى محدودة جدا ، لأن الكتاب يخلو من أى تناول علمى للقضايا والفنون البلاغية التى يعرض لها ، وإنما هو يكتفى بإيراد مجموعة من الأمثلة لكل فن من الفنون الثمانية عشر التى جمعها فى كتابه ، وقد رأى فى حشد هذه الأمثلة تحقيقا لهدف الكتاب وهو إثبات أن البديع أقدم من بشار ومسلم وأبى نواس وأبى تمام ، وغيرهم من المحدثين، وهو ينص صراحة فى نهاية المقدمة القصيرة التى قدم بها لكتابه : « إنما غرضنا فى هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شئ من أبواب البديع . وفى دون ما ذكرنا مبلغ الغاية التى قصدناها »[٤٧] . ومن ثم فإنه فى كل فن من الفنون يكتفى بتعريف الفن

الذى يعرض له - وفى معظم الأحيان لم يكن يهتم حتى بالتعريف - ثم يحشد مجموعة من الأمثلة المختارة لهذا الفن ، يبدؤها بالقرآن الكريم ، ثم الحديث الشريف ، ثم شعر القدماء ونثرهم ، ثم شعر المحدثين ونثرهم . وفى الفنون الخمسة التى أطلق عليها اسم البديع كان يتبع النماذج الجيدة لكل فن من هذه بمجموعة من الأمثلة المعيبة من الشعر والنثر .

كتاب ابن المعتز إذن ليس سوى كتاب من كتب « الاختيار » التى شاعت فى هذا القرن ، والتى كان المؤلفون فيها يختارون مجموعة من الأشعار التى تتناول بعض الأغراض المعينة ، ولكن اختيار ابن المعتز لم يكن أساسه الأغراض الشعرية التى تدور حولها القصائد ، وإنما كان الفنون البلاغية ، ولذلك كان اختيازه فى مجمله أبياتا مفردة ، أو عبارات وجملا قصيرة ، ونادرا ما كانت أمثلته تتجاوز البيت إلى الأبيات ، والعبارة إلى القطعة النثرية . هذا فضلا عن أنه لم يكن يتناول أمثلته بأى لون من ألوان التحليل البلاغى أو النقدى .

ولكن الكتاب لفت الأنظار إلى استقلال هذه الفنون البلاغية مما مهد فيما بعد لاستقلال البلاغة عن النقد الذى ظلت طول القرنين الثالث والرابع وهى مرتبطة به ، لقد كان الجانب النقدى هو الأكثر بروزا فى كل المؤلفات النقدية فى القرن الثالث ، ولكن كتاب ابن المعتز يغلب عليه الجانب البلاغى ، وإن كانت فكرة التمايز بين الجانبين لم تكن واضحة فى ذهن المؤلف ، أو ذهن أى ناقد من نقاد عصره ؛ فالبديع كان قضية نقدية بقدر ما هو قضية بلاغية ، بل لقد أصبح المصطلح فى هذا القرن عنوانا على اتجاه شعرى تجديدى كان محور صراع نقدى استمر طوال القرنين الثالث والرابع .

ومع أن كتاب « البديع » لابن المعتز يمثل انعطافة بارزة فى علاقة النقد بالبلاغة فى هذا القرن فقد ظلت البلاغة طوال هذا القرن تابعة للنقد وممتزجة بقضاياه ، لأن الكتاب لم يحدث تطورا حقيقيا فى هذه العلاقة حيث ظلت البلاغة ممتزجة بالنقد إلى نهاية القرن الثالث وطوال القرن الرابع ، ولعل السبب فى كون هذا الكتاب لم يحدث ما كان يتوقع له من أثر فى استقلال البلاغة عن النقد هو أن المؤلف لم يدرس فيه هذه الفنون التى تناولها فى كتابه دراسة علمية ، بل يمكن القول بأن لم يدرسها على الإطلاق ، لأن غايته من تأليف الكتاب كانت متواضعة جدا ومحدودة جدا ، وهى إثبات أن البديع لم يكن ابتداع الشعراء المحدثين .

وهكذا انتهى القرن الثالث ومازالت البلاغة تحبو فى حجر النقد الأدبى، على الرغم من تأليف ابن المعتز لكتابه « البديع » .

الباب الثانى

تكامل النقد الأدبى والبلاغة فى القرن الرابع

مدخل :

ازدهر النقد الأدبى والبلاغة العربية ازدهارا كبيرا فى القرن الرابع الهجرى ، حيث شهد هذا القرن مجموعة من أهم المؤلفات فى تاريخ النقد العربى القديم والبلاغة العربية .

ويمكننا أن نصنف المؤلفات النقدية البلاغية فى هذا القرن إلى قسمين أساسين : كتب النقد النظرى . وكتب النقد التطبيقى .

وتندرج تحت القسم الأول تلك الكتب التى اهتم مؤلفوها بنظرية الأدب بشكل عام ، والشعر على وجه لخصوص مثل كتاب « عيار الشعر » لابن طباطبا العلوى ، و « نقد الشعر » لقدامه بن جعفر ، و « الصناعتين » لأبى هلال العسكرى ، ويمكننا أن نصنف تحت هذا القسم أيضا بعض الكتب الكلامية التى أولت قضية النقد البلاغة نوعا من اهتمامها الخاص أمثال كتاب « النكت فى إعجاز القرآن » للرمانى ، و « إعجاز القرآن » للباقلانى المتوفى فى أوائل القرن الخامس (سنة ٤٠٣هـ) .

أما كتب النقد التطبيقى التى وضعت فى هذا القرن فلعل أهمها كتاب « الموازنة بيت الطائيين » لأبى الحسن الآمدى ، و « الوساطة بين المتنبى وخصومه » للقاضى على بن عبدالعزيز الجرجانى ، هذا بالإضافة إلى بعض الكتب والرسائل التى كتبت حول سرقات بعض الشعراء ، وبخاصة سرقات أبى نواس ، وأبى تمام ، والمتنبى .

وواضح أن الكتب النقدية فى هذا القرن - شأنها فى ذلك شأن المؤلفات فى القرن الثالث - تدور فى معظمها حول الشعر ، فن العربية الأول ، سواء فى ذلك كتب النقد النظرى أو التطبيقى ، فباستثناء كتاب

(الصناعتين) لأبى هلال العسكرى الذى عرض صاحبه فيه لصناعتى الشعر والنثر ، أو النظم والكتابة - وإن كان قد صرف جهده الأعظم إلى الشعر - وباستثناء بعض الكتب الكلامية نجد أن الشعر هو المحور الذى دارت حوله جهود النقاد فى هذا القرن .

وقد ظلت البلاغة فى هذه المؤلفات ممتزجة بالنقد الأدبى ، وإن كانت ملامحها قد أصبحت أكثر تحددا وتبلورا ، فلم تعد مجرد أفكار ساذجة متناثرة خلال هذه القضايا النقدية كما كانت فى القرن الثالث ، وإنما أصبحت قضايا ومباحث متكاملة ، تحتل فصولا وأبوابا من كتب القرن الرابع ، بل تكاد فى بعض هذه الكتب تطغى على الملامح النقدية ، وتوازى القضايا النقدية التى أصبحت بدورها أكثر تحددا وتبلورا ، فبعض القضايا التى طرحت فى مؤلفات القرن الثالث على نحو مجمل أو عابر قد تحددت ملامحها فى هذا القرن ، وتناولها النقاد تناولا أكثر تأنيا وعمقا ، بل إن بعض القضايا التى لم تحظ من مؤلفى القرن الثالث بأكثر من إشارات عابرة كقضية السرقات مثلا بلغ من اهتمام نقاد القرن الرابع بها أن أفردوا لها كتبا خاصة .

كما ظهر فى هذا القرن اتجاه نقدى للموازنة بين الشعراء تمثل فى الكتابين العظيمين : « الموازنة » و « الوساطة » الذين يعدان من أهم كتب النقد العربى القديم .

وكانت العلاقة بين الثقافة العربية والثقافة اليونانية قد توثقت فى هذا القرن ، حيث ترجمت بعض أعمال أرسطو إلى العربية ، وأثر النقد الأرسطى تأثيرا واضحا فى بعض تيارات النقد العربى ، وتمثل هذا التأثير أوضح ما

يكون فى كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر على الرغم من أن ترجمة كتاب « فن الشعر » لأرسطو كانت ترجمة شديدة الرداءة ؛ لأن الكتاب كان يتحدث عن أجناس أدبية غير موجودة فى الأدب العربى وهى « المأساة » و« الملهاة » و « الملحمة » ففهم مترجم الكتاب المأساة والملحمة على أنهما شعر المديح ، بينما فهم الملهاة على أنها شعر الهجاء ، ومن ثم أخطأ فهم نظريات أرسطو حول هذه الأجناس . هذا فضلا عن أن الكتاب لم يترجم عن اليونانية مباشرة وإنما ترجم عن لغة وسيطة هى السريانية ومن ثم جاءت ترجمته شديدة الركاكة ، ولكنه على الرغم من كل أوجه القصور هذه فإن ترجمة كتاب « فن الشعر » لأرسطو بالإضافة إلى ترجمة كتابه الآخر «الخطابة» قد تركت تأثيرا كبيرا فى التفكير النقدى عند العرب فى القرن الرابع ، وقد تمثل هذا التأثير أوضح ما يكون فى كتاب قدامة «نقد الشعر».

هذه هى الصورة العامة للنقد العربى والبلاغة العربية فى القرن الرابع ، وستزداد ملامح هذه الصورة وضوحا حين نعرض لها بالتفصيل .

كتب النقد النظرى

شهد هذا القرن مجموعة من الأعمال النقدية التى حاولت أن تحدد معالم نظرية للأدب ، ممثلا فى أكثر أجناسه شيوعا فى تراثنا القديم وهو «الشعر» فوجدنا كتابين من أشهر المؤلفات النقدية فى القرن الرابع يحاولان أن يدرسا القضايا النظرية المتعلقة بالشعر ، على الرغم من اختلاف

منحاهما فى التناول تبعا لاختلاف المنطلق الذى انطلق منه مؤلف كل منهما ، فأحد هذين الكتابين وهو « عيار الشعر » لابن طباطبا ينحو منحى ذوقيا يختلط فيه الذوق المرهف بالتقنين العلمى ، نظرا لأن صاحبه شاعر فى الأصل ، يتمتع بما يتمتع به الشعراء من رهافة فى الذوق . أما الثانى وهو « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر فيطغى عليه الجانب النظرى التقنينى لأن ثقافة صاحبه يغلب عليها المنطق والفلسفة ، وكان حظه من الذوق الأدبى المرهق قليلا ، خاصة إذا قيس بذوق شاعر كابن طباطبا .

عيار الشعر[٤٨]

لابن طباطبا العلوى (المتوفى ٣٢٢ هـ)

تعرض ابن طباطبا فى هذا الكتاب لمجموعة من القضايا النقدية العامة المتصلة بالشعر ، والتى من أهمها : مفهوم الشعر ، وعملية الإبداع الشعرى ، وقضية القدماء والمحدثين ، ومعيار تمييز جيد الشعر من رديئه ، ووظيفة الشعر ، ووحدة القصيدة ، والسرقات ، وقضية اللفظ والمعنى . . وغير ذلك من القضايا الشعرية التى تتداخل فى الكتاب وتترابط .

مفهوم الشعر عند ابن طباطبا :

يعرف ابن طباطبا الشعر بأنه « كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بما خص به من النظم الذى إن عدل به عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق . ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه ،

ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه »[٤٩] .

فابن طباطبا يعتبر أن النظم هو الفرق الجوهرى بين الشعر والنثر ، وسوف نجد قدامة من بعده يعتبر أن الوزن والقافية من أهم عناصر الشعر التى تميزه عن النثر . ولكن ابن طباطبا يعتبر أن الوزن فطرة وطبيعة لدى الشاعر الحقيقى الموهوب ، ولذلك فإنه لا يحتاج إلى معرفة « العروض » لأن الحس الموسيقى لديه فطرة وسليقة ، أما الذى لم يتوافر له مثل هذا الذوق المرهف فهو الذى يحتاج إلى معرفة بالعروض ليستعين بها على تربية ذوقه الموسيقى بحيث تصبح هذه المعرفة المستفادة وكأنها طبع أصيل لدى الشاعر .

وعل الرغم من أن ابن طباطبا لم يسرف فى الاهتمام بالجانب الموسيقى فى مفهوم الشعر كما فعل قدامة - الذى جعل الموسيقى تمثل عنصرين من عناصر مفهوم الشعر الأربعة كما سنعرف - فإنه جعل الموسيقى هى الفارق الجوهرى بين الشعر والنثر ، وقد أثرت هذه النظرة لفترة طويلة على ذوق الملتقى العربى حيث أصبحت الموسيقى هى أول وأهم ما يتطلبه الملتقى من هذا الشعر ، مما جعل اهتمامه بالعناصر الأخرى - من عاطفة وتصوير ولغة موحية ، وغير ذلك من العناصر التى تمثل جوهر الشعر - بتضاءل بالقياس إلى اهتمامه بالموسيقى .

عملية الإبداع الشعرى (قضية الطبع والصنعة) :

إن عملية الإبداع الشعرى لدى ابن طباطبا تطرح قضية « الطبع

والصنعة » التى تعرض لها ابن قتيبة فى كتابه « الشعر والشعراء » طرحا جديدا ، لأنه يعتبر أن الشعر لون من الصنعة الواعية ، وأن الشاعر مهما كان مطبوعا وموهوبا فإنه لا غنى له عن هذه الصنعة ، بل إن حديثه عن عمليه الإبداع يجعل هذه العملية كأنها صنعة خالصة ، لا دخل فيها للطبع أو للشعور ؛ فهو يرى أن الشاعر إذا أراد أن يكتب قصيدة فعليه أن يستحضر فى ذهنه المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه نثرا - وكأن المعنى الشعرى طوع إرادة الشاعر يستحضره متى شاء - وكلما خطر له بيت يوافق معنى جزئيا من المعانى التى يتألف منها المعنى الكلى للقصيدة التى يريد أن يؤلفها فإنه يكتب هذا البيت مهما كان بعيد الصلة ببقية الأبيات التى كتبها . فإذا ما استوفى الشاعر كل المعانى الجزئية التى يريد التعبير عنها فإنه يعيد النظر فيما كتب من أبيات فيرتبها حسب تسلسل الأفكار ، وإذا ما وجد فجوات بين الأبيات سدها بأبيات جديدة تربط ما بينها وتكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها ، ثم يعيد النظر بعد ذلك فى كل بيت على حدة فيستبدل بالألفاظ الثقيلة المستكرهة ألفاظا سهلة نقية « وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله »[٥٠] .

وهكذا تتحول عملية الإبداع لشعرى من وجهة نظر ابن طباطبا إلى نوع من الصنعة التى يقوم بها الشاعر بوعى تام ، وهو يقارن فى هذا المجال بين عمل الشاعر من ناحية وعمل الصانع من ناحية أخرى ، فالشاعر عنده

« كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه ، وكالنقاش الرقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان ، وكنظام الجواهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها »[٥١] .

ولكن ليس أى شاعر يستطيع أن يقوم بهذه المهمة وإنما هو ذلك الشاعر الذى توافرت له أدوات الشاعر ، وتمرس بالثقافات والمهارات الأدبية والفكرية التى لابد لكل شاعر يريد ممارسة الإبداع الشعرى من التمرس بها « فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه ، وبان الخلل فيما نظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة »[٥٢] .

ومن أهم هذه الأدوات التى يجب توافرها لدى الشاعر الإلمام الواسع باللغة وعلومها وقواعدها ، والمعرفة بأيام العرب وأنسابهم ، وحفظ الشعر وروايته ، والإحاطة بمذاهب العرب فى تأليف الشعر والتصرف فى معانيه وأساليبه وفنونه ، ومعرفة ما يزين الشعر وما يشينه ، وتلك هى الأدوات اللازمة لكل شاعر فى كل عصر من العصور ، وهى تجمع بين الثقافة الأدبية العميقة ، وبين الذوق المرهف الذى تصقله هذه الثقافة .

وهكذا وضع ابن طباطبا قضية الطبع والصنعة وضعا جديدا ، حيث رأى أن الشعر صنعة وجهد مبذول ؛ فالشعراء بالنسبة له لا ينقسمون - كما هو الشأن لدى ابن قتيبة - إلى مطبوعين ومتكلفين ، حيث لا يعترف بهذه القسمة الثنائية ، وإنما الشاعر من وجهة نظره هو بالضرورة صانع .

قضية القدماء والمحدثين :

لم تعد قضية القدماء والمحدثين بالنسبة لابن طباطبا ونقاد القرن الرابع قضية اعتراف أو عدم اعتراف ، فقد تجاوز الأمر ذلك إلى البحث فى طبيعة الشعر الحديث والشعر القديم ، والسمات والخصائص التى تميز كلا منهما عن الآخر .

فالقدامى يتميزون عن المحدثين بأنهم سبقوا إلى المعانى البديعة والألفاظ الفصيحة ووسائل التصوير الشعرى البكر ، هذا بالإضافة إلى أن شعرهم كان يتميز بالصدق وعدم التكلف فى المدح والهجاء والوصف والترغيب والترهيب .

أما المحدثون فإنهم فى مقابل ذلك يتميزون بالقدرة على التصرف فى المعانى التى سبقهم إليها القدماء ، وصياغتها صياغة جديدة أكثر طرافة وابتكارا من صياغة القدماء .

ولكن ابن طباطبا يجعل الأساس فى المعانى والأغراض العامة للشعر هو ما سنّه القدماء ، وكان انعاكاسا للبيئة العربية القديمة ، وعلى الشاعر المحدث - وإن لم يلزمه ابن طباطبا بذلك صراحة - أن يستلهم هذه القيم العامة للشعر القديم ، فكل غرض من الأغراض الشعرية يدور حول معان معينة لا يتعداها ، وعلى الشاعر المحدث أن يتصرف فى هذه المعانى ويصوغها صياغة جديدة ، فهنالك صفات معينة محمودة هى محور المديح فى الممدوحين ، وهناك صفات مضادة لها هى محور الهجاء فى شعر الهجاء ، فمن صفات المدح ما يتعلق بالخَلْق - بفتح الخاء وسكون اللام - ومنها ما يتعلق بالخُلُق - بضمهما - فمن النوع الأول الجمال ، وبسطة

الجسم ، ومن الثانى الكرم والشجاعة والحلم والحزم والعزم والوفاء والعفاف والبر . . . الخ . وما يتفرع من هذه الصفات العامة من صفات فرعية :

أما الصفات التى هى محور الذم فهى أضداد هذه الصفات كالبخل والجبن والغدر والطيش . . الخ .

ولهذه الصفات المحمودة والمذمومة حالات تؤكدها وتزيد من قيمتها ؛ فالجود فى حال العسر مثلا أسمى من الجود فى حال اليسر ، كما أن البخل من الغنى القانع أشنع منه من المضطر العاجز ، والعفو عند المقدرة أنبل منه فى حال العجز ، وهكذا[٥٣] .

وتحديد صفات معينة لكل غرض من الأغراض الشعرية قضية اهتم بها قدامة بن جعفر بعد ابن طباطبا ، وله فيها آراء قريبة من آراء ابن طباطبا ، ولكن قدامة حول الأمر إلى قوانين صارمة واجبة الاتباع من كل الشعراء ، على حين تناولها ابن طباطبا باعتبارها ظواهر عامة سار عليها القدماء ، وتابعهم فيها المحدثون .

وإذن فإن موقف ابن طباطبا من قضية القديم والجديد لم ينحصر فى إطار القبول والرفض كما كان موقف نقاد القرن الثالث فى مجملهم ، وإنما حاول أن يرصد الملامح الفنية التى تميز شعر القدماء عن المحدثين وشعر المحدثين عن القدماء ، سواء من ناحية المضامين كما سبقت الإشارة أو من ناحية الأساليب ووسائل التعبير ؛ فقد تحدث مثلا عن منهج القدماء فى التشبيهات ، وهذا موضوع سنتحدث عنه فى موضع آخر عند الحديث عن علاقة البلاغة بالنقد فى هذا الكتاب .

عيار الشعر (معيار الجودة والقبح) :

بما أن الشعر صناعة كسائر الصناعات فلابد أن يكون له معيار تقاس به جودته أو رداءته كما هو الشأن فى بقية الصناعات ، ومعيار جودة الشعر هو مدى تأثيره فى النفس والإدراك ، فإذا قبله الفهم وهش له فهو جيد وكامل ، أما إذا لم يقبله فهو ناقص معيب . يقول ابن طباطبا : «عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه فهو واف ، وما مجه ونفاه فهو ناقص »(٤٤) . ويربط المؤلف ربطا بارعا بين الشعر وبقية المحسوسات ، فكما أن لكل محسوس حاسة تدركه وتنفعل به ، وتقبل ما حسن منه وتنفر من رديئه ، فكذلك للشعر وسيلة لإدراكه هى الفهم «والعلة فى قبول الفهم النافذ للشعر الحسن الذى يرد عليه ونفيه للقبيح منه ، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه ، أن كل حاسة من حواس البدن انما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه . وبموافقة لا مضادة معها ؛ فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث ، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر ، والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل ، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى ، والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق والجائز المعروف ويتشوف إليه ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ويصدأ له »(٤٥) .

وإذن فعيار حسن الشعر أو جودته هو قبول الفهم له أو رده ورفضه ، ولكن قبول الفهم للشعر له أسسه الموضوعية التى إن توافرت فى الشعر

كان مقبولا ومستساغا فى الفهم ، وإذا تخلفت رده الفهم وأنكره ، وإذا نقص شئ من هذه الأسس كان إنكار الفهم لهذا الشعر على قدر الناقص منها . أما هذه الأسس فيحددها ابن طباطبا فى ثلاثة عناصر هى : «اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ » . فإذا اكتملت هذه العناصر للشعر كمل استمتاع النفس به وتجاوبها معه . وشأن الشعر فى ذلك شأن الغناء المطرب الذى يكتمل طرب سامعه ويتضاعف إذا إجتمع فيه مع جمال اللحن جودة المعنى وعذوبة الألفاظ ، أما إذا اقتصر الأمر على جمال اللحن دون ما سواه فإن الطرب يكون ناقصا . ولاشك أن الأسس التى حددها ابن طباطبا هى فى مجملها الأسس المطلوبة لكل شعر جيد فى كل عصر من العصور .

وظيفة الشعر :

إذا ما اكتمل للشعر ما يجعله مقبولا لدى الفهم من سلامة الوزن وجودة المعنى وعذوبة الألفاظ كان تأثيره فى النفس بالغ العمق والقوة و« مازج الروح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر ، وأخفى دبيبا من الرقى ، وأشد إطرابا من الغناء ، فسل السخائم ، وحل العقد وسخى الشحيح وشجع الجبان ، وكان كالخمر فى لطف دبيبه وإلهائه وهزه وإثارته . وقد قال ﷺ « إن من البيان لسحرا »[٥٦] .

فالشعر له فى رأى ابن طباطبا وظيفة أخلاقية بالغة الأهمية ، ولكنها وظيفة غير مباشرة ؛ فالشعر من وجهة نظر الناقد ليس مواعظ أخلاقية مباشرة وإنما هو يؤدى هذه الوظيفة عن طريق تأثيره فى نفس المتلقى ببنائه

الفنى المحكم « وعلى هذا النحو يضرب ذلك الناقد المتوفى سنة ٣٢٢هـ فى آفاق أرحب كثيرا من الآفاق التى يحجر فيها دعاة الهدف فى الفن فعالية هذا الفن ، يستوى فى ذلك أن تكون الآفاق المحدودة الصراع الطبقى أو المشكلات الملحة التى تواجه المجتمع ، أو ما يسمى فى غموض عادة « بتصوير الواقع » إن أصحاب الهدف فى الفن يريدون له أن يكون صدى ، على حين يريد له ناقد كابن طباطبا أن يكون له دور تربوى رائد . وهذه الريادة التربوية ريادة ذهنية روحية ، وسبيل الفن إلى تعميق الذهن وإخصاب الروح هو سبيل المتعة التى تتسلل إلى النفس فى خفاء وغموض أقرب إلى أجواء السحر منها إلى أجواء الواقع الجاف . والفن - طبقا لهذه النظرة الساحرة - يحقق هدفا مذهلا يتجاوز كثيرا ما يريده له دعاة « الهدف » إنه يجعل الإنسان أكثر تسامحا ، ويفتح أمامه أفقا واسعا يمكنه أولا من التغلب على ما قد يكون فى نفسه من « عقد » . إنه - عند ابن طباطبا - يجعل الشحيح كريما والجبان شجاعا ، وليس من الضرورى أن نفهم الكرم والشجاعة هنا بمعناهما الحرفى ، بل يمكن فهم معناهما على أنهما أفقان روحيان يمتدان بلا حدود »[٥٧] .

وحدة القصيدة :

كان ابن طباطبا من أنضج نقادنا القدامى فيما يتصل بموضوع وحدة القصيدة ، فقد عالج هذا الموضوع بأقصى ما قدر له أن يعالج به فى نقدنا القديم من عمق ونضج فى إطار طبيعة بناء القصيدة العربية القديمة ، وابن طباطبا من أشد نقادنا القدامى اقترابا من مفهوم وحدة القصيدة فى النقد

الحديث ، وتصوره للوحدة فى القصيدة أشد وضوحا وتبلورا ودقة من تصور ابن قتيبة لهذه الوحدة ، على الرغم من أن قضية الوحدة فى القصيدة ذاتها لم تكن من القضايا الملحة فى نقدنا العربى القديم نظرا لما سبقت الإشارة إليه من عدم وجود هذه الوحدة بشكل بارز فى القصيدة العربية القديمة .

وابن طباطبا يرى أنه « ينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم معانيها ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه . كما أنه يحترز عن ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر ببيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه »[٥٨] .

وليس ثمة ما هو أوضح من هذا القول فى إدراك طبيعة الوحدة فى القصيدة ، وليس ثمة ما هو أقرب للمفهوم الحديث للوحدة العضوية فى القصيدة من كلام ابن طباطبا السابق ، الذى ينص على ضرورة انتظام المعانى واتصال الكلام ، وعدم الفصل بأى حشو أجنبى بين ما بدأ الشاعر الحديث عنه وبين نهاية هذا الحديث وهذه الوحدة ليست مطلوبة فى القصيدة باعتبارها وحدة متكاملة فحسب ، بل هى مطلوبة فى كل بيت من أبياتها على حدة فلا يباعد الشاعر كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها .

وابن طباطبا يزيد هذه الفكرة بيانا فى موضع آخر من كتابه ، فيرى أن « أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل . . . يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف »[٥٩] .

ولكن هذا المفهوم الناضج لوحدة القصيدة فى فكر ابن طباطبا النقدى كان مفهوما نظريا حتى إذا ما حاول تطبيقه على نموذج القصيدة العربية القديمة بما فيها من تعدد أغراض اضطرب عليه هذا المفهوم واختلط ، فلم يجد تناقضا بين هذا المفهوم وبين تعدد الأغراض فى القصيدة ، وتحول مفهوم الوحدة لديه إلى مجرد المطالبة بالربط بين الأغراض المتعددة ، حيث « يحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه فى فنونه - فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق ، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد . . . ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف ، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار ومن الإباء والاعتياص إلى الإجابة والتسمح بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله »[٦٠] .

وابن طباطبا فى تفسيره هذا للوحدة فى القصيدة يقترب كثيرا من مفهوم الوحدة عند ابن قتيبة ، حيث تعنى الوحدة فى القصيدة الترابط بين الأغراض المتعددة من مدح ووصف واعتذار . . الخ . ونظرة ابن طباطبا هذه إلى الوحدة متسقة مع نظرته إلى عملية الإبداع الشعرى باعتبارها صناعة

واعية ، فالوحدة أيضا وحدة صناعية يصوغها الشاعر بوعى وليست هى الوحدة الشعرية النفسية التى تنمو فيها المشاعر ويتوالد بعضها من بعض ، ويمتزج بعضها ببعض امتزاجا روحيا شعوريا عميقا ينعكس على البناء الفنى للقصيدة .

ولكن مع كل هذا فإن حديث ابن طباطبا - على المستوى النظرى - عن الوحدة يظل من أنضج وأعمق ما قيل عن هذا الموضوع فى نقدنا العربى القديم .

السرقات:

يرتبط موقف ابن طباطبا من قضية السرقة بموقفه من قضية القدماء والمحدثين وقد عرفنا أن موقفه من القضية الأخيرة يتلخص فى أن القدماء قد سبقوا إلى المعانى البكر وأن « المحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة »[٦١] . . ولم يبق أمام المحدثين إلا أن يعيدوا صياغة هذه المعانى ويتصرفوا فيها ، ولهذا كان ابن طباطبا رحب الصدر فيما يتصل بسرقة المعانى وإعادة صياغتها ، فهو يرى أنه « إذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه »[٦٢] وكلام ابن طباطبا هذا يذكرنا بكلام ابن قتيبة فى مقارنته بين أبى نواس والأعشى فى بيتيهما حول التداوى من الخمر بالخمر .

وهذا الموقف أيضا متسق مع وجهة نظر ابن طباطبا فى الإبداع الشعرى حيث يعتبره صناعة ، ولاشك أن صياغة المعانى المطروقة صياغة جديدة والتصرف فيها ضرب من الصناعة .

بل ان ابن طباطبا يتجاوز هذا فيعلم الشعراء وسائل الأخذ ، وإخفاء معالم السرقة الفنية ، ويذكر لهم أنه « يحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها . . فيستعمل المعانى المأخوذة فى غير الجنس الذى تناولها منه ، فإذا وجد معنى لطيفا فى تشبيب أو غزل استعمله فى المديح ، وإن وجده فى المديح استعمله فى الهجاء ، وإن وجده فى وصف ناقة أو فرس استعمله فى وصف الإنسان ، وإن وجده فى وصف الإنسان استعمله فى وصف بهيمة ، فإن عكس المعانى على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها فى الأبواب التى يحتاج إليها ، وإن وجد المعنى اللطيف فى المنثور من الكلام أو فى الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن »[٦٣] .

قضية اللفظ والمعنى :

عرفنا فيما سبق أن ابن طباطبا يجعل كلاً من اللفظ والمعنى عنصرا جوهريا من عناصر الشعر ، وعاملا من عوامل قبول الفهم له ، حيث جعل استساغة الفهم للشعر منوطة بتوافر مقومات ثلاثة هى : جمال الوزن ، وجودة المعنى ، وحسن اللفظ ، وهذا الكلام يوحى أن ابن طباطبا من الذين يسوون بين اللفظ والمعنى من نقادنا القدامى ، خاصة وأنه قسم الأشعار

قسمة قريبة من تقسيم ابن قتيبة لها الأمر الذى يؤكد أنه يجعل للمعنى اعتبارا كبيرا ربما أكبر من اعتبار الألفاظ - كما هو الشأن عند ابن قتيبة الذى كان أميل إلى اعتبار المعنى هو الأساس فى الشعر كما سبقت الإشارة إلى ذلك - بل إن ابن طباطبا يصرح فى بعض مواضع كتابه بأن « الكلام الذى لا معنى له كالجسد الذى لا روح فيه . كما قال بعض الحكماء : الكلام جسد وروح ، فجسده النطق وروحه معناه »[٦٤] .

كل هذا الكلام يوحى أن ابن طباطبا يسوى بين اللفظ والمعنى - ان لم يكن يرجح جانب المعنى - فى الشعر . ولكن المتأمل لموقف ابن طباطبا فى جملته ينتهى إلى أنه كان أميل إلى جانب الصياغة ، وأن المعانى فى الشعر لا تحتل من اهتمامه ما تحتله الألفاظ والصياغات ، فجوهر نظريته فى الشعر أنه لون من الصياغة والتأليف ، وأن المعانى ما هى إلا المادة الخام التى يستحضرها الشاعر فى ذهنه قبل أن يبدأ كتابة الشعر ، وعملية الإبداع الشعرى لا تبدأ إلا حين يبدأ الشاعر فى صياغة هذه المعانى صياغة شعرية ، فحينئذ فقط تتحول هذه المعانى - بفضل الصياغة - إلى شعر . ويؤكد هذا أنه فى السرقات الشعرية يرى أن الذى يصوغ المعنى صياغة أفضل يكون أولى به من مكتشفه الأول ، فهذه فكرة قريبة من فكرة الجاحظ - الذى يعتبره مؤرخو النقد العربى زعيم مدرسة اللفظ والصياغة فى النقد العربى - عن المعانى المطروحة فى الطريق ، التى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى . وعلى الرغم من أن ابن قتيبة يقف من قضية السرقات موقفا قريبا من موقف ابن طباطبا فإنه لا يجحد فضل السابق إلى المعنى حيث يحنفظ له بفضل السبق ، وللاحق بفضل الزيادة عليه ، مما يؤكد أن

المعنى يظل له اعتباره من وجهة نظر ابن قتيبة .

وليس معنى هذا أن ابن طباطبا يغفل شأن المعنى فى الشعر بل انه كما رأينا يجعل له اعتبارا كبيرا ، ويرى أن بعض الأشعار قد تكون جيدة الصياغة عذبة الألفاظ ومع ذلك تظل غير مقبولة لضعف المعنى وتهافته فيها ، ويضرب أمثلة كثيرة لمثل هذه الأشعار .

وخلاصة موقف ابن طباطبا من هذه القضية أنه يرى أن اللفظ والمعنى عنصران جوهريان من عناصر الشعر ، لا يمكن الاستغناء بجودة أحدهما عن جودة الآخر ، ولكننا إذا ما أردنا أن نقوم عمل الشاعر وجهده فاننا ينبغى أن ننظر إلى الصياغة والألفاظ ، لأنها هى المجال الحقيقى لإبداع الشاعر ، وهى التى تميز شاعرا عن شاعر ، ولكن دون أن تغنى الشاعر جودة صياغته وعذوبة ألفاظه عن جودة معناه .

العلاقة بين النقد والبلاغة فى الكتاب

امترجت القضايا النقدية بقضايا البلاغة فى كتاب « عيار الشعر » الذي عرض فيه المؤلف لمجموعة من الفنون البلاغية ، ولعل أهم الفنون البلاغية التى عرض لها المؤلف فى كتابه « التشبيه » حيث درس هذا الفن البلاغى بتعمق وتوسع لا نكاد نعثر عليهما لدى ناقد قبل ابن طباطبا ، وله فى التشبيه نظرات نافذة لم يكتف فيها بمجرد التمثيل كما فعل سابقوه، وإنما اهتم بدراسة مواد التشبيه فى الشعر العربى القديم ، وعناصر الصورة التشبيهية والعلاقة بين المشبه والمشبه به ، وحلل بعض الصور التشبيهية تحليلا نقديا بلاغيا نافذا عميقا .

فهو يرى أن العرب استمدت مواد تشبيهاتها من البيئة المحيطة بها وما فيها من حيوان ونبات وجماد وظواهر طبيعية ، و « العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت به تجاربها . وهم أهل وبر ، صحونهم البراري وسقوفهم السماء ، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها من ماء وهواء ونار وجبل ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرك وساكن ، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها »[٦٥] .

ثم تحدث بعد ذلك عن أقسام التشبيه بالنظر إلى العلاقة بين طرفيه - المشبه والمشبه به - وذكر من بين هذه الأقسام : تشبيه الشئ بالشئ فى الصورة والهيئة . وتشبيهه به فى المعنى : وتشبيهه به فى الصوت . وتشبيهه به فى الحركة والبطء . ويضرب أمثلة لأنواع التشبيهات المختلفة ويحلل بعضها تحليلا يشف عن ذوق مرهف .

ولكن ابن طباطبا يفضل أن يكون التشابه بين الطرفين - المشبه والمشبه به - واضحا قويا بحيث إذا عكس التشبيه - أى جعل المشبه به مشبها والمشبه مشبها به - لم ينتقض التشبيه ويختل ، ولذلك فهو يفضل التشبيه الذى يتفق فيه الطرفان فى أكثر من وجه « فإذا اتفق فى الشئ المشبه معنيان أو ثلاثة من معان هذه الأوصاف قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه وحسُن الشعر به »[٦٦] . وعذر بن طباطبا فى مثل هذا الموقف أنه كان موقفا عاما فى نقدنا العربى القديم حتى لقد أصبح مبدأ « المقاربة فى التشبيه » مبدأ أساسيا من مبادئ « عمود الشعر » الذى هو دستور النقد العربى القديم ، على الرغم من أن هذا الموقف يقص أجنحة الخيال الشعرى الذى

يهفو إلى الجمع بين العناصر المتباعدة فى الظاهر ولكن الخيال النشيط يدرك ما بينها من علاقات خفية .

كما اهتم ابن طباطبا بالحديث عن أدوات التشبيه ووسائله ، وهو يربط الأدوات بمدى قوة الصلة أو ضعفها بين الطرفين فما قويت فيه الصلة - أو على حد تعبيره ما كان من التشبيه صادقا - قلت فى وصفه « كأنه » أو قلت « ككذا » أما ما ضعفت فيه الصلة بين الطرفين - أو « ما قارب الصدق » على حد تعبير ابن طباطبا - قلت فيه : تراه أو تخاله أو يكاد[٦٧] .

على هذا النحو مزج ابن طباطبا بين قضايا النقد وقضايا البلاغة فى كتابه ، وأيًّاما كانت آراؤه فى التشبيه فإن الرجل كان من أوائل من تناولوا هذا الموضوع بمثل هذا العمق وهذا التوسع فى نقدنا العربى القديم ، كما كانت آراؤه النقدية كلها ذات قيمة كبيرة وتأثير واضح فى مسار النقد العربى والبلاغة العربية .

نقد الشعر[٦٨]
لقدامة بن جعفر (٣٢٦ هـ)

يعتبر كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر واحدا من أهم الكتب النقدية والبلاغية فى تاريخ النقد العربى ، ولا ترجع أهمية هذا الكتاب إلى مجرد قيمته التاريخية باعتباره واحدا من الكتب التى ألفت فى تلك المرحلة الأولى من تاريخ النقد العربى التى لم تكن دعائمه فيها قد استقرت

بعد على أى نحو ، وإنما ترجع أهمية « نقد الشعر » بالإضافة إلى هذا الاعتبار التاريخى إلى مجموعة من العوامل الموضوعية التى تتصل بالقيمة العلمية للكتاب ، ومن أهم هذه العوامل :

أولا : أن قدامة قد حول النقد والبلاغة فى هذا الكتاب إلى علمين قائمين على أساس نظرى متين ، بعد أن كانت الجهود التى سبقت قدامة فى هذا المجال فى مجملها تعتمد على الذوق ، وتفتقر إلى الأساس النظرى الواضح المتبلور ، وقد ساعد قدامة على هذا ثقافته المنطقية والفلسفية العميقة التى مكنته من أن يصوغ أفكاره النقدية والبلاغية صياغة علمية محكمة ، كما مكنته من أن يتعمق فى بحث هذه الأفكار والقضايا ولا يكتفى بتناولها تناولا سطحيا سريعا .

وصحيح أن ثقافة قدامة الفلسفية المنطقية طغت فى بعض الأحيان على الجانب الذوقى الفنى طغيانا مبينا ، مع حاجة النقد والبلاغة إلى هذا الجانب، ولكن لاشك أن هذا المحظور أهون من المحظور الآخر الذى تحاشاه قدامة فى كتابه ، وهو أن يظل النقد والبلاغة يهومان فى آفاق الذوق غير المنضبط . لقد كان العلمان فى حاجة إلى مثل هذه الوقفة الصلبة ، وإلى إضفاء نوع من الانضباط على الجهود المبذولة فى مجالهما ، وهذا هو ما فعله قدامه فى هذا الكتاب الذى حقق نوعا من التوازن مع الجهود الأخرى التى كانت تقوم فى تناولها للقضايا النقدية والبلاغية على أساس من الذوق الخالص .

وفى سبيل تأسيس النقد والبلاغة على قواعد نظرية شديدة الأحكام لجأ قدامة إلى استخدام مجموعة من المصطلحات النقدية والبلاغية وحدد لها

مــدلولات شــديدة الإحكام والدقــة ، وليس أدل على ذلك من أن مــصطلح «الشعر» ذاته مع شهرته ومعرفة الكل لمعناه لم يكتف قدامه بالنسبة له بتلك الشهرة والمعرفة وإنما وضع له تعريفا شديد الإحكام والانضباط على نحو ما فعل المناطقة فى تعريفاتهم ، ولم يكتف بدقة التعريف وإحكامه ، بل راح يخرج بكل قيد من قيود التعريف شيئا مما لا يدخل فى نطاق الشعر، حتى لم يتبق فى النهاية إلا ما ينطبق عليه تعريف الشعر المحكم .

فهو يعرف الشعر بأنة « قول موزون مقفى يدل على معنى » ثم يأخذ بعد ذلك فى الإخراج بقيود التعريف هذه فيقول : « قولنا قول دال على أصل الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشعر ، وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون إذ كان من القول موزون وغير موزون ، وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع ، وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى ، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذ عليه »[٦٦] . ولم يكن مصطلح «الشعر» هو المصطلح الوحيد الذى اهتم قدامة بأن يحدد له مدلولا دقيقا صارما ، فكل مصطلحاته حرص على أن يحدد مفهومها بدقة شديدة ، وإن لم يبالغ فى بقية المصطلحات بالإخراج بقيود التعريف كما فعل بالنسبة لمصطلح « الشعر » على أساس أن مصطلح « الشعر » هو المصطلح الأساسى فى الكتاب .

ثانيا : أن الكتاب نموذج واضح لتأثير الثقافة اليونانية على النقد والبلاغة العربيين ، وكان هذا التأثير قبل قدامة منعدما أو يكاد ، باستثناء تأثيرات جزئية لدى هذا الناقد أو ذاك . أما فى كتاب قدامة فإن تأثير الفكر اليونانى - وبخاصة فكر أرسطو - شديد الوضح . وكانت بعض أعمال أرسطو قد ترجمت إلى العربية منذ القرن الثالث ، وتوثقت صلة الثقافة العربية بالفكر الأرسطى خلال القرن الرابع . وعلى الرغم من أن ترجمات بعض كتبه - مثل « فن الشعر » - كانت شديدة الركاكة والرداءة نظرا لعدم فهم المترجمين للأجناس الأدبية التى كان يتحدث عنها أرسطو لعدم وجود ما يقابلها فى الأدب العربى فى ذلك الحين ، ولترجمتها عن اللغة السريانية وليس عن اليونانية مباشرة كما سبقت الإشارة إلى ذلك ، على الرغم من ذلك كله فقد كان لكتابى « فن الشعر » و « الخطابة » لأرسطو تأثير كبير على قدامة فى كتابه « نقد الشعر » فإن « قدامة عرف من غير شك كتاب « الخطابة » ونقل عنه قليلا ، وعرف كتاب « الشعر » ونقل عنه كثيرا لأنه يتفق وعنوان « نقد الشعر » فالنقل والتوافق فيه من أكبر الدلائل فى البحوث العلمية على الاتصال الفكرى بين آراء قدامة وآراء أرسطو ، فلاشك أن الرجل انتفع بالكتابين معا »[٧٠] .

ثالثا : يعتبر كتاب « نقد الشعر » نموذجا فذا للامتزاج بين النقد والبلاغة فى القرن الرابع ؛ ففى الكتاب تتجاور المصطلحات النقدية مع المصطلحات البلاغية ، وتمتزج الفصول النقدية مع الفصول البلاغية فى إطار نظرية أدبية على قدر واضح من الإحكام والتماسك .

وقد كانت طبيعة قدامة التقنينية المنطقية حرية بأن تجعله يقوم بدور بارز فى تحديد معالم البلاغة ، باعتبارها علما يعتمد على التقنين والتحديد أكثر من النقد ، وعلماء البلاغة المتأخرون يعتبرون قدامة واحداً من اثنين حددا المعالم الأولى للبلاغة ، أما ثانيهما - أو أولهما بالأخرى - فهو عبدالله بن المعتز مؤلف كتاب « البديع » .

وقد حشد قدامة فى كتابه عددا وافرا من المصطلحات البلاغية المحددة المفهوم ، كانت أشبه ما تكون بالمعجم البلاغى لمن جاء بعد قدامة من المؤلفين . وعلى الرغم من أن ابن المعتز هو الآخر وضع مجموعة من المصطلحات البلاغية الأساسية فى كتابه « البديع » فإن قدامه يتفوق عليه بدقة مصطلحاته وبمدلولاتها المحددة الواضحة ، والتى خالف فى بعضها ما وضعه ابن المعتز لهذه المصطلحات من مدلولات مما جعل بعض النقاد المتأخرين ينتقدون قدامة لذلك .

لكل هذه العوامل السابقة كان كتاب قدامة بن جعفر واحدا من أهم المؤلفات فى تاريخ النقد والبلاغة ، سواء لقيمته التاريخية أو لقيمته الموضوعية العلمية .

نظرة عامة فى الكتاب

يتألف الكتاب من ثلاثة فصول ، يحدد قدامه فى أولهما مفهوم الشعر والعناصر التى يتألف منها وهى - حسب تعريف قدامة للشعر الذى سبق الحديث عنه - أربعة : اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والقافية ، وهذه هى العناصر الأربعة المفردة للشعر ، ولكنه ينشأ من تركيب بعضها مع بعض

أربعة أجزاء أخرى مركبة ، هى : ائتلاف اللفظ مع المعنى . وائتلاف اللفظ مع الوزن . وائتلاف المعنى مع الوزن . وائتلاف المعنى مع القافية . وبهذا تكون عناصر الشعر ثمانية ، هى الأربعة المفردات البسائط ، والأربعة المركبات منها .

ولكل جزء من هذه الأجزاء الثمانية صفات حسن يمدح بها إذا ما توافرت فيه ، وعيوب يذم بها إذا ما لحقت به ، ويخصص قدامة الفصلين الباقين من الكتاب لدراسة محاسن عناصر الشعر وعيوبها ، فيتناول صفات الحسن - التى يطلق عليها اسم « النعوت » - فى الفصل الثانى الذى يعتبر أطوال فصول الكتاب وأهمها ، لاشتماله على أفكار قدامة الأساسية فى البلاغة والنقد ، ويستغرق هذا الفصل ثلاثا وثمانين صفحة من صفحات الكتاب البالغ عددها حوالى مائة وعشرين صفحة ، على حين لم يستغرق الفصل الأول أكثر من ست صفحات بعد مقدمة قصيرة استغرقت صفحة واحدة ، أما الفصل الثالث فقد تناول فيه قدامة عيوب عناصر الشعر الثمانية ، ويستغرق هذا الفصل صفحات الكتاب الثلاثين الباقية[٧١] . وهكذا نرى مدى الإحكام فى منهج الكتاب والترابط بين أجزائه وفصوله ، وهو أمر نفتقده تماما فى الكتب التى ألفت قبل قدامة ، ولاشك أنه أثر من آثار ثقافة قدامة الفلسفية المنطقية ، ومظهر من مظاهر تأثره بالجانب المنطقى من الفكر الأرسطى .

اهتمام قدامة بعنصر المعنى :

لم يكن غريبا من ناقد عقلى النزعة كقدامة أن يكون عنصر المعنى من

بين عناصر الشعر الأربعة المفردة هو أكثر هذه العناصر استحواذا على اهتمامه ، ومن ثم فقد أفرد لهذا العنصر وحده - باعتباره عنصرا مفردا - أكثر من ثلثى صفحات الكتاب ، حيث أفرد لنعوت المعنى أربعا وخمسين صفحة ، ولعيوبه سبعا وعشرين صفحة ، هذا فضلا عن الصفحات الأخرى التى تحدث فيها المعنى باعتباره عنصرا مركبا مع عنصر آخر ، والملاحظ أن قدامة جعل المعنى يأتلف مع كل واحد من عناصر الشعر الثلاثة الأخرى - وهى اللفظ والوزن والقافية - ليؤلف معه عنصرا جديدا مركبا ، على حين لم يأتلف كل من اللفظ والوزن إلا مع عنصرين اثنين - من بينهما المعنى - ولم يأتلف عنصر القافية إلا مع عنصر واحد - هو المعنى - أى أن المعنى كان هو المحور الأساسى لاهتمام قدامة .

ويرى قدامة أن صفة الحسن الأساسية للمعنى فى الشعر هو أن يكون وافيا بالغرض المقصود ، ولكن لما كانت المعانى من الكثرة بحيث تستحيل الإحاطة بها كلها فإن قدامة يكتفى بالحديث عن المعانى العامة الأساسية التى يندرج تحت كل منها عدد كبير من المعانى الفرعية الجزئية ، وهذه المعانى العامة هى ما يعرف باسم « أغراض الشعر » وقدامة يجعل هذه الأغراض ستة وهى : المديح ، والهجاء ، والنسيب ، والمراثى ، والوصف، والتشبيه ، فيتابع ثعلبا فى اعتبار التشبيه غرضا من أغراض الشعر .

وقدامة يحدد لكل غرض من هذه الأغراض مجموعة من المعانى الجزئية، أو من الصفات التى ينبغى أن ينحصر فى نطاقها هذا الغرض ، فإذا ما تجاوز الشاعر هذه الصفات كان شعره معيبا ، فالمديح مثالا ينحصر من وجهة نظر قدامة فى أربع صفات هى : العقل ، والشجاعة ، والعدل ،

والعفة، لأن هذه الصفات الأربع هى الفضائل المتفق عليها بالنسبة للناس ، ولما كانت هذه الصفات الأربع هى الفضائل التى اتفق عليها أهل الألباب لذلك « كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا ، والمادح بغيرها مخطئا »[٧٢] . وكل صفة من هذه الصفات الأربع تندرج تحتها مجموعة من الصفات الفرعية ؛ فمن الصفات الفرعية التى تندرج تحت العقل مثلا المعرفة ، والحياء ، والسياسة ، والحلم عن سفاهة الجهال ، وهكذا . . ومن ناحية أخرى فإن هذه الصفات يتركب بعضها مع بعض فينتج عن هذا التركيب صفات جديدة ، فينتج مثلا من تركيب العقل مع الشجاعة الصبر فى الملمات ونوازل الخطوب ، والوفاء بالإيعاد وهكذا[٧٣] . ولكن الشاعر مطالب فى كل الأحوال من وجهة نظر قدامة بألا يتجاوز فى مدحه هذه الصفات الأربع ومشتقاتها ، وكلما استوعب الشاعر جميع هذه الصفات فى مدحه ولم يقتصر على بعضها ازداد حظ شعره من الجودة «والبالغ فى التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها ولم يقتصر على بعضها »[٧٤] . ولذلك فإن قدامة يعجب بقول زهير فى مدح حصن :

أخى ثقة لا تهلك الخمر ماله
ولكنه قد يهلك المال نائله

تراه إذا ما جئته متهللا
كأنك معطيه الذى أنت سائله

فمن مثل حصن فى الحروب ومثله
لإنكار ضيم ، أو لخصم يجادله

لأنه استوعب فى هذه الأبيات الصفات الأربع كلها ولم يقتصر على بعضها ؛ فقد وصف زهير حصنا فى البيت الأول « بالعفة لقلة إمعانه فى اللذات ، وأنه لا ينفذ ما له فيها ، وبالسخاء لإهلاكه ماله فى النوال ، وانحرافه إلى ذلك عن اللذات ، وذلك هو العدل » أما فى البيت الثانى « فزاد فى وصف السخاء بأن جعله يهش له ، ولا يلحقه مضض ولا تكره لفعله » أما فى البيت الثالث فإن زهيرا « أتى فى هذا البيت بالوصف من جهة الشجاعة والعقل . فاستوعب زهير فى أبياته هذه المديح بالأربع الخصال التى هى فضائل الإنسان على الحقيقة ، وزاد فى ذلك ما هو وإن كان داخلا فى هذه الأربع فكثير من الناس لا يعلم وجه دخوله فيها »[٧٥] .

بل إن قدامة لا يكتفى بحصر الشاعر فى إطار هذه الصفات ولكنه يعلمه أن لكل طائفة من الطوائف أو طبقة من الطبقات ما تمدح به من بين هذه الصفات « ينبغى أن يعلم أن مدائح الرجال . . تنقسم أقساما بحسب الممدوحين من أصناف الناس فى الارتفاع والاتضاع ، وضروب الصناعات، والتبدى والتحضر ، وأنه يحتاج إلى الوقوف على المعين بمدح كل قسم من هذه الأقسام . . فأما مدح ذوى الصناعات كأن يمدح الوزير والكاتب بما يليق بالفكرة والروية وحسن التنفيذ والسياسة فإن انضاف إلى ذلك الوصف السرعة فى إصابة الحزم والاستغناء بحضور الذهن عن الإبطاء لطلب الإصابة كان أحسن وأكمل للمدح . . وأما مدح القائد فبما يجانس البأس والنجدة ويدخل فى باب البطش والبسالة ، فإن أضيف إلى ذلك المدح بالجود والسماحة والتخرق فى البذل والعطية كان المديح والنعت تاما »[٧٦] .

هكذا يتحول النقد إلى نوع من التعليم والتلقين لما ينبغى قوله وما لا يتبغى ، ولون من القيود الصارمة التى تكبل طاقة الشاعر الإبداعية ، وعذر قدامة فى ذلك أنه لم يكن شاعرا ، وأنه يتناول الأمور تناولا عقليا خالصا ، ويقيسها بمقاييس ذهنية جامدة ، لا تقيم كبير وزن لعاطفة الشاعر وحقيقة شعوره نحو الممدوح ، بل إن قدامة يعلم الشعراء كيف يتزلفون إلى الكبراء والحكام ، وكيف يكون شعرهم فى المديح مجرد ترديد لأفكار ومعان مقررة سلفا ، ومفروضة عليهم ابتداء .

ولأن الشعر بالنسبة لقدامة لون من الصنعة فإنه حين يتحدث عن الهجاء يكتفى بأن يذكر أنه ضد المديح ، وأن الصفات التى يهجى بها هى عكس الصفات التى يمدح بها « إذا كان الهجاء ضد المديح فكلما كثرت أضداد المديح فى الشعر كان أهجى له »[٧٧] . . بل إنه حين يعرض للرثاء يرى أنه « ليس بين المرثية والمدحة فضل إلا أن يذكر فى اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل كان وولى وقضى نحبه وما أشبه ذلك ، وهذا ليس يزيد فى المعنى ولا ينقص منه »[٧٨] . . أى أن المعانى قوالب جاهزة ليس على الشاعر إلا أن يستخدمها كما هى فتصير مديحا ، أو أن يعكسها فتصبح هجاء ، أو يضيف إليها هذه اللفظة أو تلك فتغدو رثاء ، أما صدق العاطفة وعمقها وقوتها فذلك كله لم يكن من معايير قدامة الناقد العقلى المنطقى ، الذى يريد أن يخضع كل شئ لمنطق مطرد محكم ، ولكن الشعر - والفن عموما - لا يمكن أن يخضع لمثل هذا المنطق العقلى الصارم ، صحيح أن للشعر - ولكل فن - منطقه الخاص ، ولكنه ليس ذلك المنطق العقلى البارد .

وإذا كان تاريخ النقد الأدبى يذكر لقدامة أنه أول من حاول أن يحول كلا من النقد والبلاغة إلى علم له أساسه النظرى المحكم ، وله منطقه الدقيق الذى لا يتخلف ، فإنه يذكر له فى نفس الوقت أنه أسرف فى هذا الاتجاه اسرافا شديدا ، وأنه حكم المعايير والقيم العقلية والمنطقية فى الشعر على حساب المعايير الذوقية والعاطفية التى لا يمكن فهم الشعر فهما حقيقيا بدونها ، لقد أخفق قدامة فى إقامة نوع من التوازن الدقيق بين الذوق والعقل ، لقد كان الميزان قبله مائلا فى جانب الذوق فجاء هو ومال به إلى الناحية الأخرى ، ناحية المنطق والعقل والتقنين المحكم ، ولم يكن موقف قدامة العقلى المنطقى منحصرا فى محاولته تقنين الظواهر النقدية البلاغية ، والاهتمام بموضوع المعنى فى الشعر ، وإنما تجلى هذا الموقف أيضا فى نظرته إلى بعض الصور البلاغية كالاستعارة والتشبيه وسواهما من فنون البلاغة ، مما سنعرض له عند الحديث عن الجانب البلاغى فى كتاب قدامة .

وليس معنى اهتمام قدامة الشديد هذا بعنصر المعنى فى الشعر أنه من أنصار المعنى الذين يعتبرون أن المعنى هو أهم ما فى الشعر ، إن قدامة على العكس من ذلك أقرب إلى أن يكون من أنصار اللفظ ، أو بتعبير أدق من أنصار الصنعة والصياغة ، فهو يعتبر أن للشعر صناعة كسائر الصناعات، وأن العبرة فيه بجودة الصياغة والبلوغ بها غاية الإتقان « وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته »[٧٩] . بل إنه يستلهم فكرة الجاحظ الشهيرة فى أن المعانى مطروحة فى الطريق ، فيطرح هو فكرة شديدة القرب منها بعد أن يربط بينها وبين ما ذهب إليه من أن للشعر صناعة – وهذه الفكرة الأخيرة نفسها فكرة جاحظية – فيرى قدامة « أن

المعانى كلها معروضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم التكلم فيه »[80] . ويطور هذه الفكرة تطويرا بارعا متكئا في ذلك على ثقافته الفلسفية المنطقية ، فيرى أنه مادام الشعر صناعة ، وكل صناعة لابد لها من مادة خام مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة ، فإن المعانى بالنسبة للشعر هى مادته الخام « المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد من شئ موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان . . . أن يتوخى البلوغ من ذلك إلى الغاية المطلوبة »[81] . وليس هناك أكثر من هذا الكلام دلالة على أن القيمة الشعرية للشعر إنما هى فى صياغته وصناعته وليست فى معانيه . وفكرة قدامة هى التى سوف يطورها عبدالقاهر الجرجانى ويستخدمها استخداما بارعا فى مناقشته لأنصار المعنى ، ويجعلها مدخلا لنظريته البارعة فى « النظم » .

ويرتب قدامة على هذه الفكرة فكرة أخرى وهى أنه ليس على الشاعر بأس فى أن يعرض للمعانى الفاحشة مادام يجيد تصويرها وصياغتها ، أو على الأقل لا يعيبه كشاعر أن يعرض فى شعره للمعنى الفاحش ، لأن فحش المعنى أو نزاهته وسموه لا علاقة لها بعمله كشاعر ، لأن المعنى فى ذاته ليس أكثر من مادة غفل كما سبقت الإشارة إلى ذلك ، وجودة المادة الغفل أو وضاعتها لا علاقة لها ببراعة الصنعة أو رداءتها . ومن ثم فإن قدامة ينتقد الذين يعيبون امرأ القيس لإيراده المعانى الفاحشة فى شعره ، إذ « ليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب جودة

النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته »[82] ، وهذه الفكرة ذاتها هى التى سوف يستغلها عبدالقاهر لا فى الدفاع عن المعانى الفاحشة فى الشعر وإنما فى مجال بيان أن المعنى ليس هو جوهر الشعر وإنما هى الصياغة حيث يقول عبدالقاهر : « إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وإن سبيل المعنى سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة - كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فَصُّه أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام »[83] .
وهكذا يعتبر قدامة واحدا من الذين يذهبون من نقادنا العرب إلى أن الشعر صياغة وصنعة ، وأن المعنى العام فى الشعر لا تتجاوز قيمته قيمة المادة الخام فى أية صناعة ، على الرغم من اهتمامه البالغ بعنصر المعنى فى كتابه استجابة لنزعته العقلية ، وبصرف النظر عن دور المعنى فى عملية الإبداع الشعرى .

قدامة وقضية الغلو :

كان من المتوقع من ناقد كقدامة أن يكون ضد « الغلو » فى التعبير عن المعانى والأغراض الشعرية ، ولكننا نجد قدامة - على عكس ما كان

متوقعا منه - يقف فى صف الغلو والمبالغة فى تصوير المعانى ، فهو يقدم لحديثه عن الأغراض الشعرية أو المعانى بأنه رأى الناس مختلفين إلى مذهبين ، أحدهما يؤيد الغلو والمبالغة فى المعانى ، والآخر يرى الاقتصار على الحد الوسط فيما يقال ، بل إنه وجد أن بعض من يؤيدون الغلو فى بعض الشعر ينكرونه فى بعضه الآخر دون أن يكون هناك معيار واضح لتأييدهم أو إنكارهم . وبعد أن يعرض لما فى موقف هؤلاء من تناقض يدلى برأيه الخاص فى القضية فيقول : « إن الغلو عندى أجود المذهبين ، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما ، وقد بلغنى عن بعضهم أنه قال : « أحسن الشعر أكذبه » وكذا يرى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم »[٨٤] . وكأن قدامة أحس بما فى موقفه هذا من موضوع «الغلو» من تناقض مع موقفه العام الذى يحاول إخضاع كل شئ لقواعد محكمة دقيقة ، فلاشك أن الغلو نوع من الخروج على القواعد والقوانين المألوفة - كأن قدامة أحس بشئ من هذا التناقض بين الموقفين فراح يدافع عن موقفه من الغلو وتأييده له بأن الشعراء الذين يغالون ويبالغون فى شعرهم إنما يريدون به بلوغ الغاية فى إبراز المعنى الذى يتحدثون عنه ، ويمضى يقارن بين بعض الأمثلة الشعرية التى فيها غلو ومبالغة وبين أمثلة أخرى فى نفس المعانى لكنها ليس فيها ما فى الأمثلة الأولى من المبالغة والغلو ، ولذلك فإن المعنى فيها ليس فى قوة المعنى فى النماذج التى فيها غلو ومبالغة ، فيرى أن معنى المهابة مثلا فى قول الحزين الكنانى - والبيت منسوب فى مصادر أخرى إلى الفرزدق - فى مدح على زين العابدين بن الحسين رضى الله عنه :

يغضى حياء ، ويغضى من مهابته

فلا يكلم الا حين يبتسم

ليس فى قوة نفس المعنى فى قول أبى نواس :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه

لتخافك النطف التى لم تخلق

لأن الشاعر الأول « وإن كان قد وصف صاحبه بما دل على مهابته فإن فى قول أبى نواس دليلا على عموم المهابة ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب ، وفى قوله « حتى إنه لتهابك » قوة قوله : لتكاد تهابك ، وكذلك كل غال مفرط الغلو إذا أتى بما خرج عن الموجود فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلا . وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبىء عن الشئ الذى وصفه »[٨٥] .

هكذا يبرر قدامة موقفه فى انحيازه لجانب الغلو والمبالغة ، لأن الغلو نوع من الحرص على إبراز المعنى فى أقوى درجاته ، ويرى بعض نقادنا المعاصرين أن موقف قدامة هذا مظهر من مظاهر تأثره بأرسطو الذى يرى أن تصوير المستحيل المقنع أقرب إلى غاية الشعر من الممكن غير المقنع ، وأن الفن فى محاكاته للطبيعة لا يصور الأمور على ما هى عليه فى الواقع وإنما باعتبار ما يجب أن تكون عليه ، فالمحاكاة فى الشعر - والفن عموما - ليست وسيلة لنقل الطبيعة نقلا حرفيا بقدار ما هى محاولة لدفع هذه الطبيعة خطوة إلى الأمام فى طريق البحث عن هدف ، وهذا الهدف هو محاولة إكمال ما فى الطبيعة من نقص ، وتقويم ما فيها من اعوجاج[٨٦] . وأياما كان تفسير موقف قدامة بن جعفر من قضية الغلو فإن هذا الموقف

يظل غريبا على الجو المنطقى الدقيق الذى يسود الكتاب كله ، ومحاولة قدامة تبرير إيثاره للغلو إنما هى محاولة للتوفيق بين أفكار استمدها من روافد ثقافية مختلفة ، وألف بينها فى منهج علمى على قدر كبير من الإحكام والدقة .

امتزاج البلاغة بالنقد عند قدامة

يعتبر قدامة بن جعفر واحدا من الذين أسهموا اسهاما كبيرا فى تحديد ملامح البلاغة ، والتمهيد لانفصالها عن النقد الأدبى فى القرن التالى ؛ فالنزعة التقنينية العقلية لدى قدامة هى أقرب إلى طبيعة البلاغة منها إلى طبيعة النقد الأدبى ، ولقد عرض قدامة لمجموعة من الفنون البلاغية التى أصبحت فيما بعد قوام علمى البيان والبديع ، وكان يعرض لهذه الفنون إما باعتبارها نعوتا (صفات حسن) لعناصر الشعر الثمانية ، وإما بمناسبة حديثه عن بعض عيوب هذه العناصر ، وإما باعتبارها أجزاء من هذه العناصر .

وقد رأينا كيف اعتبر « التشبيه » غرضا من أغراض الشعر ، متابعا فى ذلك صاحب « قواعد الشعر » . وقد حاول قدامة أن يخضع التشبيه لنزعته العقلية المنضبطة التى لا جموع فيها ولا خروج على المألوف ، ويستخدم فى تحديد مفهوم التشبيه أسلوب القسمة العقلية المنطقية ، فيرى أنه « من الأمور المعلومة أن الشئ لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الاثنان واحدا ، فبقى أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين

بينهما اشتراك فى معان تعمهما ويوصفان بهما ، وافتراق فى أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها . وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد »[٨٧] .

فقدامة إذن ضد المبالغة فى التشبيه ، حيث يريد من التشبيه أن يتقارب طرفاه ، وأن يكون وجه الشبه بينهما شديد الوضوح ، والصفات المشتركة بينهما أكثر من الصفات التى يستقل بها كل منهما حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد ، أما التشبيه الذى يخفى فيه وجه الشبه بين الطرفين ويدق فإن قدامة لا يتحمس له ، لأن قدامة لا يرحب بالخيال النشيط الجامح الذى يبحث عن الصلات الخفية بين الأشياء ، لأن مثل هذا الخيال لا يخضع لمنطقة الواضح الصارم المنضبط ، أما وجه الشبه الواضح القوى فهو الذى يمكن أن يناسب تلك النزعة العقلية الصارمة التى تري أن تخضع كل شئ للمنطق الدقيق .

ولاشك أن قدامة فى موقفه هذا من التشبيه منطقى مع موقفه العام فى الكتاب كله ، وهو وإن كان قد وقف منذ قليل فى جانب الغلو فإنه إنما يتسامح فى هذا الغلو إذا كان فى المعانى لا فى الصور ، وسوف يتضح موقفه هذا بشكل أجلى فى حديثه عن الاستعارة وطبيعة نظرته لها .

وقد تعرض قدامه للاستعارة فى الفصل الثالث الذى خصصه للحديث عن عيوب عناصر الشعر ، وذلك خلال حديثه عن أحد عيوب عنصر اللفظ الذى سماه « المعاظلة » والمعاظلة من وجهة نظر قدامة هى أن يدخل فى الكلام ما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به . ويقول قدامة إنه لا يعرف

المعاظلة بهذا المعنى إلا فى فاحش الاستعارة . وفى حديثه عن هذه الاستعارة الفاحشة يتضح موقفه من الاستعارة ، هذا الموقف الذى يتمثل فى كراهيته للاستعارات التى فيها خيال جامح ، والتى تكون العلاقات بين عناصرها على قدر من الخفاء والدقة ، وميله إلى الاستعارة التى تكون العلاقات فيها واضحة والخيال قريبا أو التى يمكن ردها بسهولة إلى صور تشبيهية . وإذا ما وجد قدامة استعارة على قدر من الغرابة وجموح الخيال ولم يستطع أن يتهمها بالشناعة أو القبح فإنه يتكلف فى ردها إلى أصل تشبيهى ، وكأنه يعتذر عن أصحابها لما ارتكبوه من انسياق وراء الخيال الجامح ، فهو يعرض مثلا لاستعارة امرئ القيس الشهيرة :

فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازا وناء بكلكل

بأسلوب يبدو فيه وكأنه يعتذر عن امرئ القيس بسبب هذه السقطة التى سقطها ، حيث يقول : « وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه (والإشارة إلى بعض الاستعارات القائمة على نوع من الخطأ فى الاستخدام اللغوى) وفيه لهم معاذير إذا كان مخرجها مخرج التشبيه ، فمن ذلك قول امرئ القيس . . . كأنه أراد أن هذا الليل فى تطاوله كالذى يتمطى بصلبه لا أن له صلبا ، وهذا مخرج لفظه إذا تؤمل »[88] . وكأن قدامة ينكر على امرئ القيس أن يجعل لليل صلبا وأعجازا ، أو بعبارة أخرى ينكر عليه أن يشخص الليل فى صورة كائن حى متحرك ، فيحاول أن يلغى هذا الحس التشخيصى البارع فى الصورة بردها إلى أصل تشبيهى ساذج ، ويفسر قصد الشاعر بأنه يشبه الليل بشئ له صلب وأعجاز لا أنه نفسه له صلب وأعجاز ،

ولاشك أن قدامة بمثل هذا التأويل يقضى على ما فى هذه الصورة البارعة من إيحاءات فنية بالغة الغنى ، ومن خيال شعرى طليق ، وهو يصنع نفس الصنيع مع كل الصور الاستعارية البارعة التى تقوم على لون من تشخيص المجردات مثل قول أبى ذؤيب الهذلى :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

وغيره من الصور التى يردها قدامة إلى أصل تشبيهى يقربها إلى وضوح المنطق ودقته ، ويرى أن مثل هذه الصور التى يمكن ردها إلى أصل تشبيهى - أو على حد تعبيره ما له مجاز - « أخف وأسهل مما فحش ولم يعرف له مجاز ، وكان منافرا للعادة ، بعيدا مما يستعمل الناس مثله »(٨٩) .

وكان صنيع قدامة هذا وموقفه من هذه الصور التشخيصية عاملا من العوامل التى دفعت البلاغيين الذين جاءوا بعد قدامة إلى أن يصنفوا هذه الصور التشخيصية البارعة تحت ما أسموه « الاستعارة المكنية » وأن يردوها إلى أصل تشبيهي ؛ فيقولوا مثلا فى تحليل بيت أبى ذؤيب السابق إنه شبه المنية بحيوان مفترس ذى أظفار ، وحذف المشبه به وهو الحيوان وأثبت بعض لوازمه - وهى الأظافر وإنشابها - للمشبه وهى المنية، على سبيل الاستعارة المكنية .

ولاشك أن تحليل الصورة التشخيصية على هذا النحو يقضى على الكثير من قدرتها على الإيحاء ، ومن براعة تكوينها فى نفس الوقت ، والمسئول الأول عن ذلك هو رغبة قدامة فى إخضاع كل شئ لمنطقة الدقيق الواضح ، ونفوره من كل ما يتنافى مع الوضوح والدقة ، وما يخرج على المألوف ، ويشذ عن هذا المنطق الصارم الذى يحكم كل تفكيره .

والتشبيه والاستعارة وان كانا من أهم الفنون البلاغية التى عرض لها قدامة فإن الجهود البلاغية فى الكتاب لم تقتصر على هذا الجانب وإنما اكتشف قدامة مجموعة كبيرة من الفنون ، وطرح مجموعة من المصطلحات البلاغية التى أصبحت تشكل شطرا كبيرا من معجم البلاغة العربية ، وقد جعل هذا علماء البلاغة المتأخرين يعتبرون قدامة وابن المعتز الرائدين السابقين فى مجال البلاغة العربية .

ولم يكن قدامة يتحدث عن الفنون البلاغية باعتبارها فنونا مستقلة وإنما كان فى الغالب يعرض لها باعتبارها من صفات الحسن (النعوت) التى إذا توافرت لعناصر الشعر كانت من عوامل جودتها ، وقد أصبحت هذه الصفات فيما بعد فنونا بلاغية مستقلة . فهو مثلا يعتبر من نعوت المعنى فى الشعر « صحة التقسيم » بمعنى أن يستوفى الشاعر جميع أقسام المعنى الذى يتحدث عنه ، ويعرف قدامة صحة التقسيم هذه بقوله : « هى أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسما منها . مثال ذلك قول نصيب يريد أن يأتى بأقسام جواب المجيب عن الاستخبار :

فقال فريق القوم لا ، وفريقهم
نعم ، وفريق قال ويحك لا أدرى

فليس فى أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل غير هذه الأقسام »[٩٠] .

وواضح هنا أن قدامة - كشأنه دائما - يتناول الظواهر التعبيرية تناولا منطقيا عقليا ، وكل ما يشغله هو أن يستوفى الشاعر أقسام القسمة العقلية لا يغادر منها قسما ، ولا عليه بعد ذلك أن يكون الكلام شديد الافتقار إلى النبض الشعرى الحقيقى ، أو أن يكون أقرب إلى المنطق

والتقسيمات الرياضية العقلية منه إلى التعبير الفنى المؤثر .

والفنون البلاغية التى تناولها قدامة بعضها ينتمى إلى علم البيان ، كالتشبيه والاستعارة والكناية ، التى أطلق عليها اسم « الإرداف » واعتبرها من نعوت ائتلاف اللفظ والمعنى ، ويعرفها بنفس التعريف الذى يعرفها به البلاغيون « وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانى فلا يأتى باللفظ الدال على ذلك المعنى بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له ، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع »[٩١] ، ويمثل لها بنفس الأمثلة الشائعة لها فى كتب البلاغة المتأخرة مثل قول امرئ القيس فى الكناية عن ترف فتاته ورفاهيتها :

ويضحى فتيت المسك فوق فراشها
نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

فالشاعر لم يصرح بترف المرأة التى يتحدث عنها ، وإنما ذكر مجموعة من المعانى التى تتبع الترف وتترتب عليه ، مثل نومها إلى الضحى ، ومثل فتيت المسك الذى يضحى على فراشها ، ومثل عدم لبسها للنطاق الذى تلبسه المرأة التى تعمل فى بيتها ، فكل هذه المعانى تفيد أن هذه المرأة مترفة مرفهة دون أن يصرح الشاعر بهذا . وبعض هذه الفنون التى عرض لها قدامة تنتمى إلى علم « المعانى » ، كالمساواة والإيجاز الذى يطلق عليه قدامه اسم « الإشارة » ويعرفها بنفس تعريف البلاغيين لإيجاز القصر وهو « أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة ، بإيماء إليها ، أو لمحة تدل عليها »[٩٢] .

ولكن معظم الفنون التى عرض لها قدامة واعتبرها من نعوت عناصر الشعر مفردة ومركبة صنفت فيما بعد تحت علم « البديع » بمعناه الضيق المحدود ، وذلك مثل الجناس والطباق والالتفات والتوشيح والإيغال والترصيع والتصريع ، وغير ذلك من الفنون البديعية .

وواضح مع هذه الأشياء مدى عمق إسهام قدامة فى إغناء المعجم البلاغى بمجموعة من المصطلحات البلاغية الهامة ، وإن كان قدامة قد استخدم بعض المصطلحات فى غير المعنى الذى اتفق عليه البلاغيون ، كما أطلق على بعض الفنون البلاغية مصطلحات غير التى اشتهرت بها . فهو مثلا يطلق على « الطباق » - أى الجمع بين المعنى وضده - اسم « التكافؤ » بينما يطلق مصطلح « الطباق » أو « المطابق » على الجناس ، أو على نوع من الجناس - وهو الذى عرف فيما بعد باسم الجناس التام - على حين يطلق اسم « المجانس » على ما عرف فيما بعد باسم الجناس الناقص .

وقد لفت صنيع قدامة هذا نظر بعض النقاد المعاصرين له فعاتبوه على ذلك ، ومن هؤلاء النقاد الحسن بن بشر الآمدى فى كتابه « الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى » حيث قال فى ختام الباب الذى خصصه لبيان صور الطباق الردئ عند أبى تمام : « وهذا باب - أعنى المطابق - لقبه أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب فى كتابه المؤلف فى نقد الشعر « المتكافئ » وسمى ضربا من المتجانس « المطابق » وهو أن تأتى بالكلمة مثل الكلمة سواء فى تأليفها واتفاق حروفها ، ويكون معناهما مختلفا . . وما علمت أن أحدا فعل هذا غير أبى الفرج ، فإنه وإن كان هذا اللقب يصح لموافقته معنى

الملقبات ، وكانت الألقاب غير محظورة ، فإنى لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه ، مثل أبى العباس عبدالله بن المعتز وغيره ممن تكلم فى هذه الأنواع وألف فيها ، إذ قد سبقوا إلى التلقيب وكفوه المؤونة »[93] .

ولعله قد اتضح لنا مما سبق أهمية الدور الذى قام به قدامة بن جعفر سواء فى مجال النقد أو فى مجال البلاغة ، حيث كان واحدا من الذين تحولوا بالنقد والبلاغة من مجرد ملاحظات ذوقية عامة إلى علمين بكل معنى الكلمة .

كتاب « الصناعتين »[94] وبداية تميز البلاغة

كتب أبو هلال العسكرى (متوفى سنة ٣٩٥هـ) كتابه الصناعتين فى أواخر القرن الرابع - بالتحديد سنة ٣٩٤ كما يذكر فى خاتمة الكتاب ، أى قبل وفاته بعام - ولذلك فقد أفاد فيه من كل الجهود السابقة عليه فى مجال النقد والبلاغة على امتداد القرنين الثالث والرابع ، والكتاب فى جملته لا يعدو أن يكون تنظيما لجهود السابقين وتصنيفا لها ، وتنمية وتطويرا لما يحتاج إلى تنمية وتطوير منها ، وقد اعترف أبو هلال نفسه فى مقدمة الكتاب بإفادته من كتب السابقين ، وبخاصة كتاب « البيان والتبيين » للجاحظ ، كما أشار إلى الغاية التعليمية من كتابه ، حيث يقول عن الكتب المؤلفة فى هذا الموضوع « ووجدت الحاجة إليه ماسة ، والكتب المصنفة فيه قليلة ، وأشهرها كتاب « البيان والتبيين » لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، وهو لعمرى كثير الفوائد جم المنافع ، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة والفقر اللطيفة ، والخطب الرائعة والأخبار

البارعة ، وما حواه من أسماء الخطباء وما نبه عليه من مقاديرهم فى البلاغة والخطابة وغير ذلك من فنونه المختارة ، ونعوته المستحسنة ، إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة فى تضاعيفه ، ومنتشرة فى أثنائه ، فهى ضالة بين الأمثلة لا توجد إلا بالتأمل الطويل والتصفح الكثير . فرأيت أم أعمل كتابى هذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه فى صناعة الكلام نثره ونظمه ، ويستعمل فى محلوله ومعقوده و من غير تقصير وإخلال ، أو إسهاب واهذار »[٩٥] .

ولكن أبا هلال وإن كان لم يشر فى المقدمة إلى غير الجاحظ وكتابه «البيان والتبيين» فإنه فى الحقيقة لم يكد يترك ناقدا مشهورا من نقاد القرنين الثالث والرابع إلا وأخذ عنه . لقد نقل - بالإضافة إلى الجاحظ - عن ابن قتيبة ، وابن طباطبا ، وقدامة ، والآمدى ، والقاضى الجرجانى وغيرهم من نقاد القرنين ، و « من يعرف مصادر النقد الأدبى - كما يقول أحد النقاد المعاصرين - معرفة وثيقة يستطيع أن يرد كل رأى فى هذا الكتاب إلى مصدر سابق »[٩٦] . ولذلك فإن النقاد المعاصرين يتهمون هذا الكتاب بعدم الأصالة ، وبالمدرسية ، وبكثير من التهم التى تغض من قيمته فى تاريخ النقد العربى .

وصحيح أن أبا هلال فى هذا الكتاب قد اتكأ اتكاء أساسيا على أفكار السابقين ، وصحيح أنه نادرا ما كان يشير إلى المصادر التى يأخذ عنها ، وصحيح أن الأفكار المبتكرة فى هذا الكتاب نادرة . . . صحيح كل هذا ، ولكن تظل للكتاب رغم هذا كله أهميته الكبيرة فى تاريخ النقد الأدبى والبلاغة العربية على السواء . وترجع أهمية الكتاب إلى مجموعة

عوامل ، أهمها .

١ - أن كتاب الصناعتين قد استوعب كل ما كتب قبله فى مجال البلاغة والنقد استيعابا واعيا ، وأعاد تنظيمه وتبويبه وتصنيفه بصورة لا نكاد نجدها فى أى كتاب سابق على الصناعتين ، متبعا فى ذلك منهجا على قدر واضح من الدقة والإحكام .

٢ - أنه أولى البلاغة اهتماما كبيرا فى الكتاب ، وعلى الرغم أن القضايا البلاغية تمتزج بالقضايا النقدية فى الصناعتين فإن الجانب البلاغى قد أصبح متميزا وبارزا ، بحيث يستأثر بالشطر الأكبر من الكتاب ، وبحيث يمكن اعتبار « الصناعتين » أول تمهيد حقيقى لانفصال البلاغة عن النقد فى القرن الخامس ، فعلى الرغم من محاولة ابن المعتز فى القرن الثالث ، وقدامة فى القرن الرابع فإن فكرة انفصال البلاغة عن النقد لم تكن واضحة فى ذهن هذين المؤلفين مثلما كانت واضحة فى ذهن صاحب الصناعتين ، وكما انعكست فى كتابه .

٣ - أنه طور بعض أفكار السابقين وآرائهم ، ورفدها بالكثير من الأمثلة ، وفصل ما يحتاج إلى تفصيل منها ، ولخص ما يحتاج إلى تلخيص ، وهذب ما يحتاج إلى تهذيب ، فلم يكن دوره دائما يقتصر على النقل عن الآخرين بدون تصرف .

٤ - أنه بالإضافة إلى ذلك كله اكتشف مجموعة جديدة من فنون البديع أشار إليها فى مواضعها ، حيث ذكر فى تقديمه للباب التاسع من الكتاب والذى خصصه لفنون البديع وقسمه إلى خمسة وثلاثين فصلا بعدد فنون البديع أنه اكتشف ستة فنون زادها على ما أورده المتقدمون.

٥ - أن الكتاب جمع بين التقنين الدقيق - خصوصا فيما يتصل بالجانب البلاغى فى الكتاب - والذوق الأدبى الواضح - فقد كان أبو هلال شاعرا وأديبا - والوفرة من النماذج الأدبية شعرا ونثرا .

كل هذه العوامل السابقة أكسبت كتاب أبى هلال قيمة خاصة فى تاريخ النقد والبلاغة العربيين ، على الرغم من أنه لم يضف الكثير إلى ما جاء به المتقدمون عليه فى هذا المجال ، ولكن حسن استيعاب المؤلف لآراء السابقين عليه وتمثله لها جعلت كتابه يغنى عن الكثير من هذه الكتب ولا يغنى عنه كتاب آخر ، نظرا لحسن تبويبه ، ووضوح تقسيماته ، ووفرة أمثلته ، وسهولة أسلوبه .

نظرة عامة على الكتاب

يتألف الكتاب من مقدمة وعشرة أبواب تتفاوت طولا وقصرا ، حيث بلغ طول أطولها - وهو الباب التاسع - مائة وثمانين صفحة ، وقد قسمه المؤلف - كما سبقت الإشارة - إلى خمسة وثلاثين فصلا بعدد فنون البديع التى أوردها فيه ، وخصص لكل فن منها فصلا ، بينما لم يتجاوز طول أقصرها - وهو الباب الثامن الذى تناول فيه المؤلف السجع والازدواج - ست صفحات .

والكتاب نموذج للامتزاج بين قضايا النقد وقضايا البلاغة ، وإن كان الجانب البلاغى يستأثر بالشطر الأعظم من اهتمام المؤلف ، ومن صفحات الكتاب ، حيث خصص المؤلف معظم فصول الكتاب لقضايا بلاغية

خالصة، كالباب الأول الذى خصصه لتحديد مفهوم البلاغة والباب الخامس الذى عالج فيه الإيجاز والاطناب ، والباب السابع الذى رصده للتشبيه ، والباب التاسع الذى تناول فيه موضوع البديع وشرح فنونه ، وهذا الباب يتجاوز وحده ثلث الكتاب .

وإلى جانب هذه الأبواب الخالصة تجد أبوابا أخرى مخصصة كلها لقضايا نقدية خالصة كالباب السادس مثلا المخصص لقضية « السرقات » والباب الثالث الذى تناول فيه المؤلف صنعة الكلام وترتيب الألفاظ .

وأخيرا نجد بعض الأبواب تمتزج فيها قضايا النقد بقضايا البلاغة ، كالباب الثانى الذى خصصه المؤلف للحديث عن تمييز جيد الكلام من رديئه، والباب الرابع الذى تحدث فيه عن حسن النظم وجودة الرصف ، والباب العاشر المخصص للحديث عن مبادئ الكلام ومقاطعه .

ولعل هذه النظرة العامة تعطينا تصورا عاما عن طبيعة اختلاط قضايا النقد بقضايا البلاغة فى هذا الكتاب ، وسيزداد هذا التصور وضوحا حين نتحدث بالتفصيل عن الجانب النقدى والجانب البلاغى فى الكتاب .

الجانب النقدى فى « الصناعتين »

تعرض أبو هلال لأهم القضايا النقدية التى تعرض لها سابقوه ومعاصروه ، ولم يكن فى معظم الأحيان يزيد على ما قاله السابقون سوى حسن العرض والتصنيف ، وكثرة الأمثلة ؛ فهو فى الحديث عن مكانة اللفظ والمعنى فى العمل الأدبى يردد ما سبق أن قاله الجاحظ من قبل حيث يقول : « وليس الشأن فى إيراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربى

والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه، وحسن طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف »[٩٧] وهو كلام يذكرنا بعبارة الجاحظ المشهورة عن المعانى المطروحة فى الطريق ، والتى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى . . وإن كان أبو هلال يأخذ بعد ذلك فى شرح هذه العبارة، وضرب الأمثلة التى يحاول التأكيد من خلالها على أن الشعر إذا كانت ألفاظه جيدة ومعانيه عادية فإنه يدخل فى جملة الجيد ، وأن المعانى إذا كانت جيدة والألفاظ رديئة فإن الشعر يكون رديئا مذموما ، وبعض الأمثلة التى استشهد بها ينقلها - مع شرحها - عن السابقين من النقاد ، ولكنه يجيد وضعها فى السياق الملائم لها ، والتنسيق بينها وبين بقية أجزاء الكلام ، هذا وجه من أوجه براعة أبى هلال .

وحين يتحدث عن أغراض الشعر ومعانيه يردد الكثير مما قاله قدامة دون أن يشير إليه ، ومن ذلك مثلا ما ذكره قدامة فى « المديح » من أن المديح يجب أن يكون بالفضائل النفسية وهى العقل والشجاعة والعدل والعفة ، وأن الشاعر إذا مدح بغير هذه الصفات يكون مخطئا ، وهو يردد حتى بعض أمثلة قدامة فى المدح غير الموفق لأن الشاعر استخدم فى مديحه الصفات الجسمية ولم يذكر الفضائل النفسية ، ومن ذلك ما قاله عبيد الله ابن قيس الرقيات فى مدح عبدالملك بن مروان :

يأتلق التاج فوق مفرقه   على جبين كأنه الذهب

وقد غضب عبدالملك من هذا المدح ، وقال للشاعر ، لقد مدحت مصعب بن الزبير بما هو أفضل من هذا حين قلت فيه :

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء

وسر غضب عبدالملك - فيما يرى قدامة - أن الشاعر مدح مصعبا بما هو من قبيل الفضائل النفسية ، بينما مدحه هو بصفة حسية وهى تألق جبينه . وقد نقل أبو هلال هذا المثال وأمثلة أخرى عن قدامة - بالإضافة إلى أخذه الفكرة العامة عنه - دون أن يشير إليه[٩٨] .

وهو يذكر ما يستجاد فى كل غرض من الأغراض الشعرية وما يستهجن على نحو ما فعل قدامة حين تحدث عن صفات الحسن أو النعوت فى الأغراض الشعرية فى الفصل الثانى من « نقد الشعر » وتحدث عن «العيوب» فى الفصل الثالث . ولكن أبا هلال يتوسع فى ضرب الأمثلة بأكثر مما فعل قدامة ، وإن كان حديثه يأخذ طابعا تعليميا مدرسيا ، وكأنه يريد أن يعلم الشعراء ما ينبغى أن يقولوه وما ينبغى أن يتركوه .

قضية السرقات :

من القضايا النقدية التى أولاها أبو هلال اهتماما كبيرا قضية «السرقات الأدبية » حيث خصص لها بابا كاملا من أبواب الكتاب العشرة ، قسمه إلى فصلين تحدث فى أولهما عن « حسن الأخذ » وفى الثانى عن « قبح الأخذ » .

وأبو هلال ينطلق فى معالجته لقضية السرقات من المبدأ الذى كان قد استقر فى عصره وهو أن المتأخرين من الشعراء لا غنى لهم عن أخذ معانى

المتقدمين وإعادة صياغتها ، وأنهم إذا عبروا عن المعنى تعبيرا أجود من تعبير صاحبه الأول كانوا هم أحق به وأولى من صاحبه الأول . ومثل هذا الموقف لا يعد غريبا من ناقد كأبى هلال يرى أن المعانى ليس لها كبير قيمة فى العمل الأدبى ، وإنما الشأن فى اختيار الألفاظ وجودة الصياغة ، ومن ثم فلا بأس فى أن تكون هذه المعانى مأخوذة من شاعر أو أديب سابق . ولذلك فإن أبا هلال يفتتح حديثه عن قضية السرقات بتقرير أنه « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعانى ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزوها فى معارض من تأليفهم ، ويوردوها فى غير حلتها الأولى ، ويزيدوا فى حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها ، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها »[99] .

ثم يكرر عقب ذلك فكرته الجاحظية عن أن المعانى مشتركة بين الناس، وأن المعنى الجيد ربما وقع للسوقى والنبطى والزنجى ، وإنما يتم التفاضل بين الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها ، وأن من الممكن أن يتفق اثنان فى معنى واحد دون أن يكون أحدهما قد تأثر بالآخر أو سمع ما قاله ، ويذكر أنه قد حدث له شخصيا شئ من هذا القبيل ، حيث كتب شعرا يشبه فيه النساء بالبدور فى حالة السفور وبالأهلة فى حالة التحجب قال :

سفرن بدورا ، وانتقبن أهلة

وظن أنه قد سبق إلى جمع تشبيهين فى نصف بيت ، ولكنه لم يلبث أن عثر على هذا الشطر بنصه لبعض الشعراء السابقين ، فعزم من يومها على ألا

يحكم على المتأخر بالسرقة من المتقدم - إذا تشابه المعنيان - على وجه القطع .

ويؤكد فكرته الأولى عن كون السبق إلى المعنى ليس له كبير قيمة فى العمل الأدبى بأن السبق إلى المعنى ليس فضيلة للمعنى فى ذاته وإنما هو فضيلة فيمن سبق إليه ، فالمعنى الجيد يظل جيدا حتى وإن كان مسبوقا إليه ، وكذلك المعنى الوسط يظل وسطا ، والمعنى الردئ يظل رديئا حتى وإن لم يكن مسبوقا إليهما[100] .

ومن ثم فإنه ليس فى أخذ المعنى عن السابق عيب إلا إذا أخذه الشاعر بلفظه كله ، أو أخذه فأفسده ولم يبلغ فيه مستوى السابق ، ويكون العيب حينئذ ليس فى كونه أخذ المعنى ، وإنما فى سوء صياغته له ، أو عجزه عن اخراجه فى شكل مبتكر .

ويمضى أبو هلال بعد ذلك مدفوعا بنزعته التعليمية - التى تسود الكتاب كله - ومتأثرا بآراء ابن طباطبا فى قضية السرقات وموقفه منها - يمضى يعلم الشعراء كيف يخفون المعانى التى يأخذونها عن السابقين ، لأن « الحاذق يخفى دبيبه إلى المعنى ، يأخذه فى سترة فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمز به »[101] .

ومن وسائل إخفاء الأخذ التى يعلمها أبو هلال للشعراء والأدباء : نقل المعنى من الشعر إلى النثر أو العكس . أو نقله من غرض شعرى إلى غرض آخر ، كأن يكون فى مدح فينقل إلى الوصف ، أو أن يكون فى وصف فينقل إلى المدح ، وهكذا . أو أن يتصرف فى المعنى بالزيادة فيه ، أو بصياغته صياغة أوجز وأرشق . ولا يفتأ أبو هلال يقدم الأمثلة الوفيرة لكل

أسلوب من هذه الأساليب فى إخفاء الأخذ .

فمن أمثلة نقل المعنى من النثر إلى الشعر قول أبى تمام :

خلقنا رجالا للتجلد والأسى　　　وتلك الغوانى للبكا والمآتم

أخذه من قول عبدالله بن الزبير عندما قتل أخوه مصعب « إنما التسليم والسلو لحزماء الرجال ، وإن الهلع لربات الحجال » .

ومن أمثلة نقل المعنى من غرض شعرى إلى غرض شعرى آخر قول أبى نواس فى وصف الخمر :

لا ينزل الليل حيث حلت　　　فدهر شرابها نهار

أخذه من قول قيس بن الحطيم فى الغزل :

. . . قضى الله حين صورها الخالق ألا تكنها السدف

فابن الحطيم يصف امرأة بأن ضياء وجهها يحيل أى ظلمات ضياء ، فكأن الله سبحانه وتعالى قدر حين خلقها ألا تكنها الظلمات ، فأخذ أبو نواس هذه الفكرة ونقلها إلى الخمر .

ومن أمثلة الزيادة فى المعنى قول بعض المتأخرين فى وصف غادة باكية :

وأسبلت لؤلؤا من نرجس فسقت

وردا وعضت على العناب بالبرد

أخذه من قول أبى نواس فى نفس المعنى :

يبكى فيذرى الدر من نرجس

ويلطم الورد بعناب

فقد شبه أبو نواس فى بيته العينين بالنرجس ، والدمع المتساقط منهما

بالدر، والخد بالورد ، والأنامل الغضة الحمراء بالعناب - وهو ثمر صغير أحمر اللون غض - أما الشاعر الآخر فقد زاد على هذا تشبيه الأسنان التى تعض بها أناملها بالبرد ، فضلا عن أنه جعل الدموع المتساقطة من عينيها - والتى شبهها باللؤلؤ - تسقى الورد على خدها ، وهى زيادة ليست موجودة فى بيت أبى نواس ، ولذلك فإن أبا هلال يعتبر هذا الشاعر المتأخر قد زاد على بيت أبى نواس زيادة عجيبة ، وأنه جاء بما لا يقدر أحد أن يزيد عليه . ولاشك أن ملامح التكلف بادية على البيتين كليهما ، والإسراف الممجوج فى التشبيهات الحسية يجعل التصنع فيهما شديد الوضوح ، ولكن ذوق العصر كان يستجيد مثل هذا التكلف فى الصنعة ، وهذا سر افتتان أبى هلال بالبيتين وثنائه الشديد عليهمت .

ومن أمثلة التصرف فى المعنى بصياغته صياغة أوجز وأجود قول أبى تمام :

أفناهم الصبر إذا أبقاكم الجزع

أخذه من قول السموءل

يقرب حب الموت آجالنا لنا

وتكرهه آجالهم فتطول .

أورد أبو تمام المعنى فى نصف بيت واستوفى التطبيق على حد قول أبى هلال ، حيث قابل بين الإفناء والإبقاء ، وبين الصبر والجزع ، كما قابل السموءل بين قرب الأجل وطوله ، وحب الموت وكرهه .

ولا يكتفى أبو هلال بهذه الأحكام العامة ، وإنما يمضى فى أسلوبه التعليمى إلى غايته ، فيشرح للمتأدبين أساليب نثر الشعر - أو كما

يسميه هو « حل المنظوم » - فيذكر أولا أن نثر الشعر ونظم النثر - أو حل المنظوم ونظم المحلول على حد تعبيره - أسهل من ابتدائهما « لأن المعانى إذا حللت منظوما أو نظمت منثورا حاضرة بين يديك تزيد فيها شيئا فينحل، أو تنقص منها شيئا فينتظم ، وإذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعانى غائبة عنك فتحتاج إلى فكر يحضركها »[102] ، وهذا الكلام يذكر برأى ابن طباطبا فى عملية الإبداع الشعرى ، الذى يرى أن الشاعر يستحضر المعانى فى ذهنه أولا ثم يأخذ بعد ذلك فى صياغتها ونظمها وتهذيبها على نحو ما سبق شرحه عند الحديث عن وجهة نظر ابن طباطبا فى عملية الإبداع الشعرى ، فكلا الناقدين يتصور أن المعانى تحضر فى الذهن أولا مجردة عن الألفاظ والعبارات التى تحتويها ، ثم بعد ذلك تستحضر لها الألفاظ والصياغات التى تناسبها ، وهذا الكلام محل نظر كبير .

بعد ذلك يذكر أبو هلال أن أساليب حل المنظوم تحصر فى أربعة أضرب : الأول منها يكون بإدخال بعض الألفاظ عليه ، والثانى يكون بتقديم بعض الألفاظ وتأخير بعضها فيحسن محلوله ويستقيم ، والثالث لا يستقيم بمجرد التقديم والتأخير وإنما يحتاج فى نثره إلى حذف بعض ألفاظه وزيادة ألفاظ أخرى ، أما الضرب الرابع - وهو أرفع درجات حل المنظوم من وجهة نظر أبى هلال - فيكون بأخذ المعانى فقط والتعبير عنها بألفاظ جديدة . وهو كعادته يقدم الأمثلة الوفيرة لكل ضرب من هذه الأضرب ، مما لا يعنينا كثيرا فى هذا المجال .

وبعد أن ينهى أبو هلال حديثه عن « حسن الأخذ » فى فصل كامل من الفصلين اللذين يتألف منهما الباب الذى خصصه لقضية السرقات يفرد

الفصل الثانى للحديث عن الأخذ القبيح ، ويفصل فى هذا الفصل ما أجمله من قبل عن أسباب قبح الأخذ ، والتى يحصرها فى عاملين أساسيين هما : أخذ المعانى بألفاظها دون تصرف ، وصياغة المعنى صياغة أردأ من صياغة صاحبه الأول ، ويمضى كشأنه يسوق المثال تلوا المثال ليوضح هذين العاملين اللذين يرجع إليهما قبح الأخذ ، وعلى الرغم من أنه يفسح صدره وصفحات كتابه لآراء الذين يذهبون إلى أن الشاعرين يمكن أن يتفقا فى اللفظ والمعنى عرضا ، ودون أن يكون أحدهما قد اطلع على ما قاله الآخر ، بل على الرغم من أنه يسوق بعض الروايات عن الاتفاق العرضى الذى كان هو نفسه طرفا فى بعضها ، على الرغم من هذا فإنه يرى أن « الأخذ إن كان كذلك - أى إن كان فى المعانى والألفاظ معا - كان معيبا ، وإن ادعى أن الآخر لم يسمع قول الأول ، بل وقع لهذا كما وقع لذاك ، فإن صحة ذلك لا يعلمها إلا الله عز وجل ، والعيب لازم للآخر »[١٠٣] .

أما فى مجال العامل الثانى - قصور صياغة الآخذ عن صياغة السابق - فقد قدم مجموعة وفيرة من النصوص التى وازن بينهما موازنات تدل - رغم إيجازها وسرعتها - على ذوق أدبى رهيف ، بالإضافة إلى دلالتها على سعة إحاطة المؤلف بالتراث الشعرى والنقدى معا .

وهو يختم الفصل الثانى - والباب كله - بعبارة يدل فيها بدراسته للسرقات فى هذا الباب حيث يقول : « وقد أتيت فى هذا الباب على الكفاية ، ولا أعلم أحدا ممن صنف فى سرق الشعر فمثل بين قول المبتدئ وقول الثانى ، وبين فضل الأول على الآخر والآخر على الأول غيرى ، وإنما كان العلماء ينبهون على مواضع السرق فقط »[١٠٤] .

وإذا ما كان لأبى هلال أن يزهى بحسن تبويبه لموضوع السرقات ، ووفرة ما أورده من أمثلة ، وجودة تقسيمه لأنواع السرقات فليس له أن يدعى السبق إلى تفضيل السابق على اللاحق أو اللاحق على السابق ، فمثل هذه المفاضلة عرفها النقد العربى منذ القرن الثالث عندما قال ابن قتيبة عبارته المشهورة فى المفاضلة بين الأعشى وأبى نواس : « للأعشى فضل السبق إليه ، ولأبى نواس فضل الزيادة فيه » ، وعلى امتداد القرن الرابع ألف فى موضوع السرقات أكثر من كتاب قبل أن يؤلف أبو هلال كتابه ، ومن هذه الكتب الكتاب الذى ألفه ابن عمار القطر بلى عن « سرقات أبى تمام » والكتاب الذى ألفه بشر بن يحيى النصيبى عن « سرقات البحترى من أبى تمام » والكتاب الذى ألفه مهلهل بن يموت عن « سرقات أبى نواس » كما أن معظم نقاد القرن الرابع الكبار قد تعرضوا لموضوع السرقات فى كتبهم ، وقد رأينا كيف كان موقف ابن طباطبا فى « عيار الشعر » من قضية السرقات قريبا فى مجمله من موقف أبى هلال من نفس القضية ، كما كتب الآمدى فى كتابه « الموازنة » فصلين كبيرين عن سرقات أبى تمام والبحترى ، وكتب القاضى الجرجانى فى «الوساطة» فصلا طويلا عن سرقات المتنبى ، وقد اطلع أبو هلال على معظم هذه المصادر وأفاد منها فى موضوع السرقات وغيره ، وقد سبقه أكثر من واحد من هؤلاء إلى ما ادعى السبق فيه ، ولم يشر أبو هلال إلى أى من هؤلاء الذين أخذ عنهم إلا فى مجال انتقاده لبعض آرائهم .

ولكن بقى لأبى هلال بعد ذلك حسن العرض ووفرة الأمثلة وبراعة المقارنات ، وكل هذه السمات واضحة فى معظم القضايا النقدية التى عرض لها أبو هلال ، وإن كانت أوضح ما تكون فى موضوع « السرقات » .

وإن كتاب « الصناعتين » وإن لم يكن كتابا بلاغيا خالصا ، فإنه من أوضح كتب القرن الرابع إحساسا بتمييز البلاغة ، وإن لم تكن فكرة انفصالها التام عن النقد واضحة في الكتاب بالقدر الكافي للقول بأن الكتاب قد فصل البلاغة عن النقد ، ولكن يمكن القول باطمئنان إنه مهد تمهيدا قويا للانفصال بين العلمين في القرن الخامس .

وقد سبقت الإشارة إلى أن القضايا البلاغية تحتل الشطر الأعظم من الكتاب ، والمؤلف يتحدث عن البلاغة منذ مقدمة الكتاب باعتبارها علما حيث يقول : « إن أحق العلوم بالتعلم ، وأولاها بالحفظ - بعد المعرفة بالله جل ثناؤه - علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذي به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى »(١) . وإن كان لا يقصد بالبلاغة بالطبع مفهومها المحدد الدقيق المعروف لها الآن ، وإنما يقصد كل ما يتصل بأسرار التعبير الأدبي من قضايا وأفكار ، حتى وإن كان بعضها ينتمي إلى النقد الأدبي .

وأبو هلال يشغل نفسه على امتداد الباب الأول - الذي يستغرق خمسين صفحة من الكتاب ويشمل ثلاثة فصول - بتحديد مفهوم البلاغة ، ويجهد نفسه في حشد مجموعة كبيرة من النصوص التي تدور حول تعريف البلاغة نقل معظمها عن كتب السابقين ، وبخاصة كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ . ولكن مفهوم البلاغة لدي أبي هلال أكثر وضوحا وتبلورا من مفهومها لدي الجاحظ . فلم تكن فترة القرن ونصف القرن التي تفصل بين الكتابين لتضيع هباء ، فقد بذلت خلالها جهود كثيرة لتحديد مفهوم

البلاغة أفاد منها أبو هلال بدون شك ، ولهذا كان مفهومه للبلاغة أوضح وأدق بكثير من مفهوم الجاحظ لها .

وهو فى بداية الباب الأول الذى عقده لتحديد مفهوم البلاغة يستعين بالمدلول اللغوى للمصطلح لتحديد مفهومه العلمى الاصطلاحى ، فيقول : «البلاغة من قولهم : بلغت الغاية ، إذا انتهيت إليها ، وبلّغتها غيرى . ومبلغ الشئ : منتهاه . والمبالغة فى الشئ : الانتهاء إلى غايته ، فسميت البلاغة بلاغة لأنها تنهى المعنى إلى قلب السامع فيفهمه »[١٠٦] وهو يؤكد هذا المعنى فى مفتتح الفصل الثانى من فصول الباب الأول الذى خصصه للإبانة عن حد البلاغة حيث يقول : « البلاغة كل ما تبلغ به المعنى السامع فتمكنه من نفسه كتمكنه من نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن »[١٠٧] . وهو لا يكتفى بتعريفات السابقين وإنما يورد من الأمثلة ما يوضح هذه التعريفات.

ومن الأفكار ذات الأهمية فى هذا الكتاب تفرقته بين مفهوم البلاغة والفصاحة وانتهاؤه إلى أن البلاغة تتعلق بالمعانى والفصاحة تتصل بالألفاظ ، حيث يقول بعد استعراضه لأكثر من مدلول من مدلولات الفصاحة واختياره مدلولا معينا من بينها يتلاءم مع الرأى الذى يرى أن الفصاحة تتعلق بالألفاظ : « فعلى هذا تكون الفصاحة والبلاغة مختلفين ، وذلك لأن الفصاحة تمام آلة البيان فهى تتعلق باللفظ ، لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى ، والبلاغة إنما هى إنهاء المعنى إلى القلب ، فكأنها مقصورة على المعنى »[١٠٨] وقيمة هذه الفكرة فى التفرقة بين الفصاحة والبلاغة أنها كانت أساس تفرقة البلاغيين اللاحقين بين الاثنتين وجعلهم

دراسة الفصاحة - المتعلقة بالألفاظ - مقدمة لدراسة البلاغة .

ومن أهم المباحث البلاغية فى الكتاب ذلك الباب الذى عقده للبديع ، وذلك الباب الذى خصصه للإيجاز والإطناب ، والباب الذى خصصه للتشبيه.

ففى الباب الذى عقده للتشبيه مثلا - وهو الباب السابع - يهتم أبو هلال اهتماما شديدا ببيان جيد التشبيه ورديئه ، وقد قسم أبو هلال هذا الباب إلى فصلين ، تحدث فى أولهما عن « حد التشبيه وما يستحسن من منثور الكلام ومنظومه » بينما تحدث فى الثانى عن قبح التشبيه وعيوبه . والفصل الأول هو أطول الفصلين وأهمهما حيث يقع فى ثمانى عشرة صفحة، على حين لا يتجاوز الفصل الثانى ثلاث الصفحات . وقد اعتمد أبو هلال فى الفصل الأول اعتمادا كبيرا على كتاب « النكت فى إعجاز القرآن » لأبى الحسن الرمانى ، ونقل معظم مادة هذا الفصل نقلا يكاد يكون حرفيا عن الباب البارع الذى عقده الرماني للتشبيه فى كتابه السابق.

فأبو هلال يرى أن أجود التشبيه وأبلغه ما يقع على أربعة أوجه :

أولها : إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه (تشبيه غير المحسوس بالمحسوس) .

ثانيها : اخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة .

ثالثها : إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها .

رابعها : إخراج ما لا قوة له فى الصفة إلى ما له قوة فيها .

وهو يضرب لكل وجه من هذه الأوجه العدد الوفير من الأمثلة ، وهذه الوجوه الأربعة وأمثلتها منقولة نقلا شبه حرفى من كتاب « النكت » دون أن يشير أبو هلال إلى صاحبه أى إشارة ، فالرمانى يذكر لكل وجه من هذه الوجوه مجموعة من الأمثلة القرآنية ، وقد نقل أبو هلال هذه الأمثلة بنفس ترتيبها دون إخلال . ويتضح لنا مدى اعتماد أبى هلال على الرمانى من مقارنتنا بين المثال الأول للوجه الأول لدى كل من المؤلفين .

يقول الرمانى فى التمثيل للوجوه الأول : « فمن ذلك قوله تعالى : **(والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا)** فهذا بيان قد أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه ، وقد اجتمعا فى بطلان المتوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة ، ولو قيل : يحسبه الرائى ماء ثم يظهر أنه على خلاف ما قدر لكان بليغا ، وأبلغ منه لفظ القرآن ، لأن الظمآن أشد حرصا عليه وتعلق قلب به »[109] .

ويقول أبو هلال فى التمثيل للوجه الأول : « وهو فى قول الله عز وجل **(والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء)** فأخرج ما لا يحس إلى ما يحس ، والمعنى الذى يجمعهما بطلان المتوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة ، ولو قال يحسبه الرائى ماء لم يقع موقع الظمآن لأن الظمآن أشد فاقة إليه ، وأعظم حرصا عليه »[110] وعلى هذا النحو يمضى فى بقية الوجوه والأمثلة .

والغريب فى موقف أبى هلال من التشبيه أنه يتناوله فى باب مستقل بينما يتناول الاستعارة فى الباب الذى خصصه للبديع ، حيث اعتبرها فنا

من فنون البديع ، ولعله يتابع فى ذلك ابن المعتز ، الذى جعل الاستعارة من بين فنون البديع الخمسة بينما جعل حسن التشبيه من بين محاسن الكلام ، وإن كان أبو هلال قد جعل بقية الفنون التى سماها ابن المعتز محاسن الكلام من فنون البديع .

ويلاحظ أيضا أنه أفرد الإيجاز والإطناب بباب خاص ، فصل فيه القول فيهما ، وإن كان قد عاد وتعرض للإيجاز مرة أخرى تحت اسم «الإشارة» ولعله يتابع فى ذلك قدامة الذى عرض للإيجاز تحت اسم الإشارة، ولكن عذر قدامة أنه لم يتعرض للإيجاز مرة أخرى .

وعلى أية حال فقد كانت معالجة أبى هلال للفنون البلاغية المختلفة فى الصناعتين بهذا العمق والتوسع أقوى تمهيد لانفصال البلاغة عن النقد منذ القرن الخامس .

كتب النقد التطبيقى

عرف القرن الرابع مجموعة من الأعمال النقدية التطبيقية بلغ بعضها مبلغا كبيرا من النضج ، والقدرة على المعالجة النقدية الفنية للمادة الأدبية، ولعل أنضج كتابين فى مجال النقد التطبيقى خلفهما لنا القرن الرابع - وربما تاريخ نقدنا العربى القديم كله - هما كتابا « الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى » لأبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى ، و « الوساطة بين المتنبى وخصومه » للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى .

وقد كان كلا الكتابين نتيجة لمعركة أدبية حامية ؛ فأولهما كان نتيجة لتلك المعركة الشهيرة التى دارت حول المذهب الشعرى الجديد وممثله الأكبر أبى تمام ، والمذهب المحافظ الذى كان يمثله البحترى . وقد بدأت هذه المعركة منذ القرن الثالث وبلغت ذروتها فى النصف الأول من القرن الرابع ، والآمدى لم يكتب كتابه هذا إلا بعد أن هدأت حدة الصراع ، وأصبح من الممكن النظرة إلى المذهبين - أو بعبارة أخرى إلى ممثليهما - بقدر من الإنصاف والحياد النسبيين . أما الكتاب الثانى فقد كان ثمرة لمعركة من نوع آخر ، معركة لم يكن محورها مذهبا أدبيا جديدا أو قديما ، وإنما كان محورها شاعرا فردا جمع شعره خيرما فى القديم والحديث معا ، وتميز بأصالة خاصة ، وطابع متميز أثار حول هذا الشعر الكثير من الجدل والخلاف ، مما دفع ناقدا آخر تميز بالإنصاف والنزاهة إلى أن يقول كلمة فى هذا الصراع المحتدم المتبنى فكان كتاب (الوساطة) للقاضى الجرجانى .

« الموازنة » للآمدي[111]

لعل كتاب الموازنة هو أفضل كتاب فى النقد التطبيقى فى تاريخ النقد العربى القديم كله ، وصاحبه الآمدى كما يقول عنه واحد من كبار نقادنا المعاصرين[112] « أكبر ناقد عرفه الأدب العربى » و « زعيم النقد العربى الذي لا يدافع » . وسر ما فى هذا الكتاب من نضج أن المؤلف كان ناقداً امثقفا أحاط بكل ثقافات عصره . ولكنه لم يتركها تنعكس على عمله النقدى بحيث يتحول النقد فيه إلى منطق ، أو إلى نحو ، أو تاريخ كما حدث بالنسبة لبعض النقاد من معاصريه وسابقيه لقد تمثل ثقافات عصره خير تمثل واستعان بها فى فهم المادة الأدبية التى يدرسها وتحليلها ، فظل النقد الأدبى فى كتابه نقدا أدبيا خالصا ، وقد ساعده على هذا ذوق أدبى على قدر كبير من الرهافة والنضج ، وأخيرا فقد قرأ الآمدى كل ما كتب في موضوعه من قبله - كما يفعل أى دارس حقيقى - وأحسن الإفادة مما قرأ بعد أن استوعبه وتمثله ، ولم يجعل دوره - كما فعل من بعده أبو هلال العسكرى - مقصورا فى معظم الأحيان على مجرد حسن العرض والتبويب بالنسبة لآراء الآخرين دون أن يكون له رأى فى الموضوع المطروح ، كما لم يفعل ما فعله أبو هلال من الإغارة على كتب السابقين والنقل عنها نقلا حرفيا دون إشارة إلى أصحابها ، فقد كان الآمدى يشير إلى مصادره - ومعظم هذه المصادر مفقود لا نعرف عنه شيئا إلا من إشارات الآمدى إليه - كل هذه العوامل جعلت من كتاب « الموازنة » - كما قال عنه الدكتور مندور - « خير ما نستطيع أن نضعه بين أيدى الدارسين كمثل يحتذى

للمنهج الصحيح »[١١٣].

ثقافة الناقد الأدبي وأدواته في نظر الآمدي:

على الرغم من أن الآمدى كان على قدر واسع من الإحاطة بمظاهر ثقافة عصره، فإنه كان شديد الحرص على التفرقة بين النقد وما سواه من العلوم، وعلى النص على أن الإحاطة بالمعارف والعلوم المتنوعة لا تكفى وحدها لأن تجعل من الإنسان ناقداً، وإنما النقد موهبة وملكة تصقل بالمعارف وأنواع الثقافات المختلفة، « والآمدى يرد إلى الدربة تلك القوة الغامضة التى يتميز بها الناقد عمن سواه والمادة الأدبية هى مجال هذه الدربة، ودوام النظر فى هذه المادة لا خارجها هو المحك الحقيقى فى تكوين الناقد »[١١٤] وإذا ما توافرت للناقد مثل هذه الدربة فإن أحكامه ينبغى أن تؤخذ مأخذ التسليم حتى وإن لم يستطع البرهنة عليها وذلك لأن « خصوصية الطاقة النقدية خصوصية كاملة، واكتسابها لا يحدث بالتلقين ولا التعلم، وإنما تكتسب الطاقة متى توفرت شروطها الذاتية. وهى لفرط خصوصيتها تعطى صاحبها الحق - عند الآمدى - فى نوع من السلطة النقدية التى توجب - فى نظره - على الآخرين الآخذ عنه دون التمسك بتقديم الحجج، تلك الحجج التى يبدو تقديمها غير ممكن فى بعض الحالات، لأنها تحس أكثر مما يمكن التعبير عنها، وكل ذلك يؤكد نقدية النقد، كما يؤكد أدبية الأدب »[١١٥].

والآمدى يهاجم فى كتابه بشدة هؤلاء الأدعياء الذين يقحمون أنفسهم على مجال النقد دون أن تتوافر لديهم هذه الدربة الخاصة، وتكتسى

مهاجمته لهؤلاء ظلا من السخرية الخفيفة التى كثيرا ما كان يلجأ إليها عندما كان يضطر إلى لون من الحدة فى الهجوم ، فكان يكسو هجومه بهذه السخرية الخفيفة تخفيفا من حدته ، يقول الآمدى عن هؤلاء الأدعياء الدخلاء على مجال النقد بدون أن تتوافر لديهم الموهبة النقدية . « إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد ، وأن يتعاطاه من ليس أهله ، فلم لا يدعى أحد هؤلاء العلم بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب وأنواعه ؟ ولعله قد لابس من أمر الخيل وركوبها ، والسلاح والعمل بها ، أو الرقيق واقتنائه ، أو الثياب ولبسها ، أو الطيب واستعماله - أكثر مما عاناه من أمر الشعر وروايته ، فلا يتهم نفسه فى المعرفة بالشعر تهمته إياها ببعض هذه الأشياء مما عاناه وزاوله »[١١٦] .

وواضح أن الآمدى يستعين هنا بأفكار ابن سلام عن خصوصية النقد الأدبى ، وهو يشير إلى مصادره كعادته ، فيذكر كتاب ابن سلام ، وكتابا آخر من الكتب المفقودة وهو للشاعر دعبل الخزاعى ، ولكنه يطور هذه الأفكار تطويرا عميقا ، لينتهى منها إلى تحديد طبيعة النقد وثقافة الناقد والأدوات التى ينبغى أن تتوفر له ، مع تأكيده الدائم على ضرورة التمييز بين النقد وما يلتبس به من ثقافات ومعارف أخرى هى ضرورية بدون شك للناقد الأدبى ، ولكنها ليست هى النقد ، كما لا يمكنها أن تصنع ناقدا .

ويسأل الآمدى بعد ذلك هؤلاء المدعين مستنكرا : « فلم لا تصدق نفسك أيها المدعى ، وتعرفنا من أين طرأ لك الشعر ؟ أمن أجل أن عندك خزانة كتب تشتمل على عدد من دواوين الشعراء ، وأنك ربما قلبت ذلك وتصفحته وحفظت القصيدة والخمسين منه ؟

فإن كان ذلك هو الذى قوى ظنك ، ومكن ثقتك بمعرفتك ، فلم لا تدعى المعرفة بثياب بدنك ورحل بيتك ونفقتك ؟ فإنك دائما تستعمل ذلك وتستمتع به ، ولا تخلو من ملابسته كما تخلو فى كثير من الأوقات من ملابسة الشعر ودراسته وإنشاده .... ثم إنى أقول لك بعد ذلك : لعلك - أكرمك الله - اغتررت بأن شارفت شيئا من تقسيمات المنطق ، أو جملا من الكلام والجدل أو علمت أبوابا من الحلال والحرام ، أو حفظت صدرا من اللغة، واطلعت على بعض مقاييس العربية ، وأنك لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ومتصل عناية ، فتوجهت فيه ومهرت ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم لم تزاوله يجرى ذلك المجرى ، وأنك متى تعرضت له وأمررت قريحتك عليه نفذت فيه ، وكشفت عن معانيه ، هيهات، لقد ظننت باطلا ، ورمت عسيرا ، لأن العلم - من أى نوع كان - لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه ، والإكباب عليه ، والجد فيه ، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه »[١١٧] .

فكلام الآمدى هذا شديد الوضوح فى أن للنقد الأدبى ثقافته الخاصة وأدواته المستقلة عن أدوات أى علم آخر أو أى فرع آخر من فروع المعرفة ، فثقافة الناقد ينبغى أن تكون فى الأساس ثقافة أدبية ، ويلح الآمدى على أدبية نوع الثقافة المطلوبة للناقد ، فيحصرها فى الخبرة الواسعة بالنصوص الأدبية ، وينفى أن يكون الإلمام بشىء من فروع المعرفة غير الأدبية هو السبيل الصحيح إلى البصر بالأدب . وهو يذكر قدرا من تلك الأنواع التى كانت معروفة فى زمنه ، كالمنطق ، والجدل ، والحلال ، والحرام ، وبعض المعلومات اللغوية (التى لم ترق إلى أن تكون علما بفلسفة اللغة الأدبية

- تلك اللغة المجازية التى هى أكثر تعقيدا من لغة الإنسان العادى) .

« ويسوغ لنا هذا ... القول فى اطمئنان بأن درس الأدب وتقديره عنده ينبغى ألا يأتى من خارجه ، وأن الاستعانة بالمعرفة غير الأدبية ينبغى ألا تتجاوز حدها إطلاقا ، وحدها أنها عوامل مساعدة ، ليس لها أن تطغى بأية حال على المكون الأصلى فى ثقافة الناقد ، ذلك المكون الذى هو أدبى بالضرورة »[118] .

إذا ما توافر للناقد هذه الأدوات وتحققت له هذه الملكة كان جديرا « أن يقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه ، وأن يسلم له الحكم فيه ، ويقبل منه ما يقوله ، ويعمل على ما يمثله ، ولا ينازع فى شىء من ذلك ، إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كل صنعة صناعتهم ، ولا يخاصمهم فيها ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيرا فى الخبرة وطول الدربة والملابسة »[119] .

هذه هى ثقافة الناقد الأدبى وأدواته من وجهة نظر الآمدى الذى حرصنا على أن نقتبس الكثير من عبارته بنصها ، لمدى دلالة هذه العبارة ودقتها فى التعبير عن وجهة نظر الناقد .

ولقد كان الآمدى ذاته نموذجا لهذا الناقد الذى تمرس بالتراث الأدبى والنقدى حتى تربى عليه ذوقه ، ورفد هذا الذوق بأطراف من ثقافات عصره المختلفة ، وخاصة ما اتصل منها باللغة والأدب ، دون أن يترك شيئا من هذه الروافد يطغى على تخصصه كناقد يقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه ، ويسلم له الحكم فيه ، ويقبل منه ما يقوله ، ولا ينازع فى شىء من ذلك ، اللهم إلا النزاع المبنى على اختلاف الرأى ووجهات النظر ، لا ذلك النزاع القائم على الرد والرفض وعدم الاعتراف بقيمة ما يقوله ،

ويدخول ما يقوله فى مجال النقد الأدبى من أوسع الأبواب .

ولعل الآمدى هو أول ناقد متخصص فى تاريخ النقد العربى . حيث حصر جهوده العلمية فى مجال النقد الأدبى لا يتخطاه ، وله كتب كثيرة مفقودة تدور كلها حول النقد الأدبى ، ولم يبق لنا من هذه الكتب إلا «الموازنة » الذى يعطينا صورة شديدة النصاعة عن أصالة هذا الناقد وعمق موهبته ، ومن كتب الآمدى المفقودة كتاب « معانى شعر البحترى » وكتاب « الرد على ابن عمار فيما خطأ فيه أبا تمام » ، وكتاب « تفضيل شعر امرىء القيس على الجاهليين » ، وكتاب « الفرق بين الخاص والمشترك من معانى الشعر » ، وكتاب « المختلف والمؤتلف فى أسماء الشعر » ، وكتاب « عن أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما » ، وكتاب « ما فى عيار الشعر لابن طباطبا من الخطأ » ، وكتاب « تبيين غلط قدامة فى نقد الشعر » .

وواضح أن هذا التراث الوفير فوق أنه يدور كله حول التخصص الذى نذر له الآمدى نفسه - وهو النقد الأدبى - يدل على أن المؤلف كان مشغولا بمتابعة التراث النقدى فى عصره ، وتقويمه ، حيث وضع كتابين يقوم فيهما أهم أثرين نقديين ظهرا فى القرن الرابع قبل كتابه وهما « عيار الشعر » لابن طباطبا ، و « نقد الشعر « لقدامة بن جعفر ، فضلا عن الكتاب الذى رد فيه على ابن عمار القطربلى ، ويعتقد أن هذا الكتاب قد أدخل فى كتاب « الموازنة » بعد الآمدى ، وكان الآمدى نفسه قد أشار إلى هذا حيث قال فى مجال تعليقه على كتاب ابن عمار : « وقد بينت غلطه فيما أنكر عليه - يقصد على أبى تمام - من الصواب فى جزء مفرد ، إن أراد القارىء

له أن يجعله من جملة هذا الكتاب ووصله بأجزائه فعل ذلك إن شاء الله تعالى »[120] .

منهج الآمدى وخطته فى الكتاب :

الكتاب - كما هو واضح من عنوانه - كتاب فى الموازنة بين شعر اثنين من أشهر شعراء القرن الثالث ، وهما أبو تمام والبحترى . والآمدى يقدم فى هذا الكتاب لأول مرة فى تاريخ النقد الأدبى منهجا علميا فى الموازنة بين الشعراء ، منهجا لا يكتفى بمجرد إصدار الأحكام الضخمة بتفضيل هذا الشاعر على ذلك ، أو حتى على كل الشعراء على نحو ما كان عليه النقد العربى منذ النابغة . ومنهج الآمدى يقوم على الموازنة بين الشاعرين فى كل جانب من جوانب شعرهما دون أن يحكم بتفضيل أحدهما على الآخر بشكل عام ، أو على حد قوله فى مقدمة كتابه « فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكنى أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا فى الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، ثم أقول أيهما أشعر فى تلك القصيدة وفى ذلك المعنى ، ثم احكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرئ »[121] .

وهو يكرر هذه الفقرة مرة أخرى حين يبدأ الموازنة بين معانى كل منهما ومعانى الآخر حين يتفق الشاعران فى هذا المعنى أو ذاك فيقول : « وأنا أذكر بإذن الله فى هذا الجزء أنواع المعانى التى يتفق فيها الطائيان ، وأوازن بين معنى ومعنى وأقول أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه ، فلا

تطلبنى أن أتعدى هذا الرأى إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندى على الإطلاق ، فإنى غير فاعل ذلك »[١٢٢] .

ولكن على الرغم من الحاح الآمدى على هذه الفكرة أكثر من مرة فإنه لم يستطع الوفاء بها ، فقد كان حديثه فى الكتاب كله ينطق بأى الشاعرين أشعر عنده ، ومع أى من الشاعرين يميل هواه ، لقد كان الآمدى شديد الإعجاب بالبحترى وبالمذهب الشعرى الذى يمثله ، وقد دفعه هذا الإعجاب إلى لون من محاباة البحترى على حساب أبى تمام ، أو لنقل من التحامل على أبى تمام لصالح البحترى ، ولكن إنصافا للرجل ينبغى أن نقر أن موقفه هذا لم يكن وليد سوء نية ضد أبى تمام ، وإنما هى طبيعة ذوقه الذى لم يستسغ المذهب الجديد الذى يمثله أبو تمام ، فاتخذ منه هذا الموقف لحساب المذهب المحافظ وممثله البحترى .

وتتمثل محاباة الآمدى للبحترى وتحامله على أبى تمام فى عدة مظاهر ، أبرزها شدة حرصه على إبراز عيوب شعر أبى تمام ، عندما كانت الموازنة بين الشاعرين تقوده إلى الموازنة بين عيوب شعرهما ، وشدة حرصه على إبراز محاسن شعر البحترى حين كانت الموازنة تقوده إلى الحديث عن محاسن شعرهما ، وبالطبع لم يبرىء الآمدى شعر البحترى من العيوب كلية ، كما لم يجرد شعر أبى تمام من المحاسن كلية ، ولكن عينه كانت أكثر تنقيبا عن محاسن شعر البحترى وعيوب شعر أبى تمام ، وصحيح أن العيوب التى عرض لها من شعر أبى تمام كانت عيوبا حقيقية فى الغالب ، وكذلك المحاسن التى عرض لها من شعر البحترى ، ولكن يبقى أن للأول محاسنه التى لم يهتم بإبرازها اهتمامه بإبراز عيوبه ، كما أن للثانى عيوبه التى لم

يهتم بإبرازها اهتمامه بإبراز محاسنه .

أما المظهر الثاني لموقف الآمدي المحابي المتحامل فيتمثل في تلك اللهجة الشديدة القاسية التي كان يستخدمها أحيانا في انتقاد أبي تمام ، والتي كانت تتجاوز حد النقد الموضوعي إلى ما يكاد يكون سبا وشتما ، وهو أمر لم يكن يفعله مع البحتري .

وأخيرا فإنه في ذلك التقديم الذي خصصه لذلك الحوار البارع بين أنصار الشاعرين ، والذي كان كل فريق فيه يحاول أن يبين ما يميز شاعره عن صاحبه ، وما يعيب شعر الشاعر الآخر - في ذلك الحوار أعطى الآمدي لأنصار البحتري فرصة لبسط وجهة نظرهم في تفضيل شاعرهم أوسع بكثير من تلك التي أعطاها لأنصار أبي تمام .

والكتاب يبدأ - بعد مقدمة صغيرة يشرح فيها المؤلف خطته العامة في الكتاب - بهذا الحجاج بين أنصار الشاعرين ، ويبدأ هذا الحجاج على لسان أنصار أبي تمام على النحو التالي

قال صاحب أبي تمام : « كيف يجوز لقائل أن يقول إن البحتري أشعر من أبي تمام ، وعن أبي تمام أخذ ، وعلى حذوه احتذى ، ومن معانيه استقى ، وتتلمذ له حتى قيل الطائي الأكبر والطائي الأصغر ، واعترف البحتري بأن جيد أبي تمام خير من جيده على كثرة جيد أبي تمام - فهو بهذه الخصال أن يكون أشعر من البحتري أولى من أن يكون البحتري أشعر منه »(١٢٣) .

ويرد أنصار البحتري على وجهة نظر أنصار أبي تمام التي لم تستغرق أكثر من هذه السطور القليلة في حوالي ست صفحات كاملة ينكرون فيها

كل ما يدعيه أنصار أبى تمام من مميزات لشاعرهم ويستمر الحوار على هذا النحو : يلقى أنصار أبى تمام وجهة نظرهم فى عدة سطور ليرد عليهم أنصار البحترى فى عدة صفحات ، ويستغرق هذا الحوار ما يقارب الخمسين صفحة من صفحات الكتاب .

وبعد ذلك يبدأ المؤلف فى موازنته البارعة بين الشاعرين ، مبتدئا بالموازنة بين عيوب شعرهما ، حيث يخصص للحديث عن عيوب شعر أبى تمام أكثر من مائتين وثلاثين صفحة ، على حين لم يستغرق حديثه عن عيوب شعر البحترى مائة صفحة ، وأبرز ما اهتم به من عيوب الشاعرين سرقاتهما الشعرية ، وأخطاؤهما فى المعانى ، وفى الألفاظ وفى أوزان الشعر وقوافيه ، وفيما يتصل بأبى تمام تحدث عن استعاراته الرديئة ، وطباقه القبيح ، وتجنيسه المستكره ، ولم يتحدث عن شىء من ذلك فيما يختص بالبحترى لأنه لم يجد فى شعره شيئا منها .

والحقيقة أننا اذا ما تجاوزنا هذا التحامل الظاهر على أبى تمام فإننا سنجد تحليلات نقدية بارعة للمؤلف ، يتجلى فيها ذوقه الفنى الرهيف ، وثقافته الأدبية الواسعة ، كما كانت له آراء نقدية على قدر كبير من النفاذ تغطى أحيانا على تحامله على أبى تمام فلا يكاد يدركه إلا مدقق ، فهو مثلا فى تقديمه للحديث عن سرقات البحترى - بعد أن انتهى من الحديث عن عيوب شعر أبى تمام - يذكر أن البحترى أخذ كثيرا من معانى الشعراء المتقدمين والمتأخرين ، ويذكر أنه ما كان ينبغى فى حديثه عن مساوىء الشاعرين أن يتحدث عن سرقاتهما لأن من أدركه من أهل العلم بالشعر «لم يكونوا يرون سرقات المعنى من كبير مساوىء الشعراء ، وخاصة

المتأخرين ، إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر »[١٢٤] . ثم يذكر أنه اضطر للحديث عن سرقات أبى تمام لأن أصحابه يدعون أنه السباق إلى المعانى ، والمخترع لها فأحب أن يثبت لهم أن له سرقات من الآخرين ، فلما تحدث عن سرقات أبى تمام وجب أن يتحدث أيضا عن سرقات البحترى ، ولم يحرص على استقصائها كما حرص على استقصاء سرقات أبى تمام لأن أصحاب البحترى لم يدعوا ما ادعاه أصحاب أبى تمام من سبق صاحبهم إلى المعانى واختراعه لها ، وهو فى تحليله لسرقات كل من الشاعرين ، وللأبيات التى اتهما بسرقتها وهو لا يرى أنها سرقة يكشف عن مقدرة واضحة على التحليل الفنى ، والتفرقة بين ما هو أصيل فى العمل الأدبى وجوهرى ، وما هو عرضى ليس له كبير قيمة ، وما هو عام مشترك من المعانى بحيث إذا أخذه شاعر من آخر لا يعد هذا سرقة ، وما هو خاص بشاعر معين بحيث يعد أخذه سرقة .

وبعد أن ينتهى الآمدى من الموازنة بين عيوب شعر الشاعرين ينتقل إلى الموازنة التفصيلية بين الشاعرين فى الأغراض والمعانى التفصيلية ، فيوازن بينهما فى وقوفهما على الأطلال وما يتعلق بهذا الغرض فى حوالى مائة صفحة وعشر تمتد إلى نهاية الجزء الأول من الكتاب ، ويوازن بينهما فى بقية الأغراض والمعانى فى الجزء الثانى كله .

وهكذا أصبحت الموازنة على يد الآمدى منهجا علميا نقديا لا ينهض على مجرد الأحكام العامة غير المبررة وإنما يقوم على التحليل النقدى المتأنى لأعمال أطراف الموازنة والمقارنة التفصيلية بينهما ، الأمر الذى يعطى كتاب « الموازنة » أهمية كبرى فى تاريخ النقد العربى مهما كان حظه

من إنصاف أبى تمام أو عدم إنصافه ، مادام الرجل لا يصدر فى موقفه عن رغبة فى النيل من أبى تمام وفى الحط من شأنه ، فمن الممكن أن نعتبر كتاب الآمدى محاولة من أحد الذين يحبون شعر البحترى - أو لنقل حتى من أحد أنصار البحترى - للموازنة بين شعر الرجلين ، فإنه سيظل فى هذا الإطار محاولة نقدية كبيرة القيمة ، وعلي قدر كبير من الإنصاف ، أما أن ندعى للآمدى الحياد المطلق بين الشاعرين كما حاول أن يوحى إلينا فى مقدمته فهذا مالا يساعد عليه موقفه من كلا الشاعرين على امتداد الكتاب .

الجانب البلاغى فى « الموازنة »

الجانب البلاغى فى الموازنة ضئيل بالقياس إلى الجانب النقدى ، فهو لا يكاد يتجاوز الثلاثين صفحة من صفحات الكتاب البالغ عددها فى المجلدين أكثر من ثمانمائة صفحة ، وباقى الصفحات مخصص للقضايا النقدية الخالصة .

ومعظم هذه الصفحات مخصص لبيان إسراف أبى تمام فى استخدام الاستعارات الغريبة المستكرهة ، والجناس والطباق القبيحين . وقد مهد الآمدى لهذه القضية منذ مقدمة الكتاب فى ذلك الحجاج بين أنصار الشاعرين ، حيث يرى أنصار أبى تمام أن صاحبهم انفرد بمذهب جديد اخترعه « قال صاحب أبى تمام : فأبو تمام انفرد بمذهب اخترعه وصار فيه أولا وإماما ومبتدعا ، وشهر به حتى قيل هذا مذهب أبى تمام وطريقة أبى

تمام ، وسلك الناس نهجه واقتفوا أثره ، وهذه فضيلة عرى عن مثلها البحترى »[١٢٥] . ويرد عليهم أنصار البحترى بما سبق أن قاله ابن المعتز فى كتابه « البديع » من أن أبا تمام ليس هو مخترع البديع وإنما هو موجود من قبله ومن قبل كل شعراء المذهب البديعى فى القرآن الكريم والسنة الشريفة ، بل فى الشعر والنثر الجاهليين .

« قال صاحب البحترى : ليس الأمر فى اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتم ، ولا هو بأول فيه ولا سابق إليه ، بل سلك فى ذلك سبيل مسلم ، واحتذى حذوه وأفرط فيه وزال عن النهج المعروف والسنن المألوف ، وعلى أن مسلما أيضا غير مبتدع لهذا المذهب ولا هو أول فيه ، ولكنه رأى هذه الأنواع التى وقع عليها اسم البديع - وهى الاستعارة والطباق والتجنيس - منثورة فى أشعار المتقدمين فقصدها وأكثر فى شعره منها »[١٢٦] . وهو كعادته ينسب كل رأى إلى صاحبه ، حيث يشير إلى أن ابن المعتز ذكر كل هذا فى كتاب البديع ، ولا يكتفى بالإشارة إلى هذا مرة واحدة ، بل يكرر ذكر ابن المعتز مرة ثانية وينقل بعض عباراته بنصها حيث يقول « وقد حكى عبد الله بن المعتز فى هذا الكتاب الذى لقبه بكتاب البديع أن بشارا وأبا نواس ومسلم بن الوليد ومن قبلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم ، ثم إن الطائى تفرع فيه وأكثر منه ، وأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف ...... الخ »[١٢٧] .

ونلاحظ أن الآمدى يقصر اسم البديع على ثلاثة فنون فقط من الفنون الخمسة التى أطلق عليها ابن المعتز اسم « البديع » مهملا فنين من هذه

الفنون الخمسة وهما : رد إعجاز الكلام على صدورها ، والمذهب الكلامى ، ولقد كان الآمدى محقا فى إهماله لهذين الفنين ؛ فهما من ناحية ليس لهما من التميز عن بقية أساليب الكلام ما يبرر اعتبارهما فنين بديعيين ، فضلا عن أنهما لم يكونا فى ذيوع وكثرة الفنون الثلاثة الأخرى التى قصر عليها الآمدى اسم البديع .

وفى الجزء الذى خصصه الآمدى للحديث عن « ما فى شعر أبى تمام من الاستعارات » يكشف المؤلف عن طبيعته المحافظة ، التى لا تميل إلى الإغراب فى الصور الشعرية ، ولا تستسيغ الخروج على المألوف فى الاستعارات وسواها من الصور البلاغية ، حيث يرى أنه « إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله »[١٢٨] . وهو يؤول بعض الاستعارات البارعة التى فيها نوع من الخروج على المألوف ، ومن الجمع بين عناصر شديدة التباعد فى الحقيقة كبيت امرىء القيس :

فقلت لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازا وناء بكلكل

تأويلا يحاول فيه أن يقربها من المألوف ويمحو ما فيها من غرابة على نحو يذكرنا بما صنعه قدامة بالنسبة لهذا البيت ، ثم يعلق على هذا بقوله : « وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له »[١٢٩] ، فالمقياس لديه إذن هو مدى اقتراب الاستعارة من الحقيقة أو ابتعادها عنها ، فكلما اقتربت منها كانت استعارة جيدة وكلما ابتعدت عنها وخرجت على المألوف كانت استعارة مستهجنة . ومن هذا المنطلق ينتقد الآمدى بعض استعارات أبى تمام التى فيها نوع من الإغراب

والخروج عن المألوف من مثل الاستعارات التالية :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد

أضججت هذا الأنام من خرقك

و ألا لا يمد الدهر كف بسيىء

إلى مجتدى نصر فيقطع من الزند

و جذبت نداه غدوة السبت جذبة

فخر صريعا بين أيدى القصائد

وغير ذلك من صور الاستعارة التى يغرب فيها أبو تمام ويخرج عن المألوف، والحقيقة أن الآمدى كان بارعا فى اصطياد الاستعارات الرديئة لدى أبى تمام ، والحقيقة أيضا أن رداءة مثل هذه الاستعارات السابقة لا تكمن فيما أخذه الآمدى عليها من أن أبا تمام يجعل للدهر أخد عين ، وكفا ، أو يجذب الندى ويجعله يخر صريعا ، وما أشبه ذلك من تشخيص المجردات والمعانى الذهنية ، بل لعل هذا هو الجانب الإيجابى فى استعارات أبى تمام ، وإنما تكمن رداءة هذه الاستعارات فى الحقيقة فى عدم توفيق أبى تمام فى توظيف مثل هذه الاستعارات توظيفا تعبيريا ، وفى الاهتمام بالإغراب على حساب صياغة الاستعارة، ولكن الآمدى نسب هذه الرداءة إلى خروج مثل هذه الاستعارات عن المألوف وابتعادها عن الحقيقة ، وهذا الجانب كان كفيلا أن يرقى بمستوى استعارات أبى تمام لا أن يكون عيبا فيها كما ذهب الآمدى لو لم يغرب فيها أبو تمام هذا الإغراب بدون داع قوى . وكثيرا ما كان هذا الإغراب يستثير الآمدى فينتقده انتقادا لاذعا عنيفا ، فهو يقول مثلا عن المثال الأخير من الأمثلة السابقة :

« وهذا وأبيه معنى متناه فى برده وغثاثته ، وركاكته ، ولشتيمة الممدوح عندى بالزنا أحسن وأجمل من جذب نداه حتى يخر صريعا ، ولو لم يعلمنا أن ذلك كان غدوة السبت كيف كان يتم برد المعنى ؟ »[130] .

ويقول فى موضع آخر تعليقا على صورة مماثلة وهى قول أبى تمام فى وصف فتاة :

ملطومة بالورد ، أطلق طرفها

فى الخلق ، فهو مع المنون محكم

وقوله : ملطومة بالورد يريد حمرة خدها ، فلم لم يقل : مصفوعة بالقار ويريد سواد شعرها ، ومخبوطة بالشحم ويريد امتلاء جسمها ، ومضروبة بالقطن يريد بياضها ؟ أن هذا لأحمق ما يكون اللفظ وأسخفه وأوسخه »[131] .

ولاشك أن الذين اتهموا الآمدى بعدم إنصاف أبى تمام كانوا يعتمدون على مثل هذه المواقف التى يتخلى عن الآمدى فيها حلمه ورحابة صدره ويكشف عن موقف واضح التحامل حيال أبى تمام فالصور التى انتقدها هى صور رديئة بدون شك ، ولكنها لم تكن تقتضى هذا الأسلوب الحاد القاسى الذى لم تستطع روح السخرية الخفيفة التى حاول الآمدى أن يغلفه بها أن تستر ما فيه من حدة وقسوة لا تتناسبان مع ما أعلنه الآمدى فى مقدمة كتابه من اعتزامه الوقوف على الحياد بين الشاعرين .

بعد أن ينتهى الآمدى من الحديث عن استعارات أبى تمام الرديئة يتحدث فى عدة صفحات أخرى عن « ما جاء فى شعر أبى تمام من قبيح التجنيس » يقدم فيها مجموعة من أمثلة التجنيس الردىء لدى أبى تمام ،

معلقا على كل مثال منها بما يستقبحه من هذا الجناس ، ويختتم هذا الجزء بقوله : « والطائى استفرغ وسعه فى هذا الباب وجد فى طلبه واستكثر منه وجعله غرضه ، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه وصوابه أقل من خطئه »[١٣٢] .

وبعد ذلك يتحدث الآمدى عن « ما يستكره للطائى من المطابق » ، محددا مفهوم الطباق ، ومتحدثا عن كثرته فى الشعر العربى بالقياس للتجنيس ، ثم يقدم نماذج قليلة من طباق أبى تمام المستكره مقارنا بينها وبين بعض نماذج طباقه الجيدة من نحو قوله :

قد ينعم الله بالبلوى وإن عظمت

ويبتلى الله بعض القوم بالنعم

ويتحدث بعد هذا عما سبقت الإشارة إليه من مخالفة قدامة بن جعفر للنقاد والبلاغيين فى إطلاق اسم « الطباق » على نوع من الجناس وهو الجناس التام ، ومعاتبته له على ذلك .

هذا هو أهم ما اشتمل عليه كتاب « الموازنة » من القضايا البلاغية ، بالإضافة إلى بعض الملاحظات الأخرى المتناثرة فى ثنايا الكتاب .

وواضح أنه اختص أبا تمام بالحديث عن عيوبه فى « البديع » أما البحترى فلم يذكر شيئا من عيوبه فى هذا المجال ، بل إنه يشير أن شعر البحترى يكاد يخلو من مثل هذه المآخذ حيث يقول : « فأما مساوىء البحترى - من غير السرقات - فقد حرصت واجتهدت أن أظفر له بشىء يكون بإزاء ما أخرجته من مساوىء أبى تمام فى سائر الأنواع التى ذكرتها ، فلم أجد فى شعره - لشدة تحرزه ، وجودة طبعه ، وتهذيب ألفاظه - من

ذلك إلا أبياتا يسيره أنا ذاكرها عند الفراغ من سرقاته »[١٣٣] . ومع ذلك فحين يفرغ من بيان سرقاته لا يذكر سوى مثالين اثنين للتجنيس القبيح يحاول أن يعتذر عنهما للبحترى ويلتمس لهما وجها .

على أى حال يظل كتاب الآمدى - رغم هذا المأخذ الواضح فيه - واحدا من أهم كتب النقد التطبيقى فى تاريخ نقدنا العربى القديم كله ، إن لم يكن أهمها جميعا على الإطلاق .

الوساطة بين المتنبى وخصومه
للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى[١٣٤]

لم يكن هذا الكتاب وليد خصومة حول شاعرين أو مذهبين شعريين متعارضين كما كان شأن موازنة الآمدى ، وإنما كان نتيجة لخصومة حول شاعر واحد هو المتنبى ، الذى شغل النقاد على امتداد القرن الرابع ، فما كادت حدة الصراع حول أبى تمام والبحترى تخف حتى نشب صراع جديد لم يكن أقل حدة حول المتنبى ، ولم يكن المتنبى يمثل مذهبا شعريا جديدا كما كان شأن أبى تمام ، وإنما كان شاعرا أصيلا فحلا ، وهبه الله شاعرية فذة شغلت معاصريه ، وانقسموا حولها بين معجب ومنتقد .

ولم يكن شعر المتنبى وحده هو الذى شغل النقاد وإنما شغلتهم أيضا حياته الغريبة بما فيها من تقلبات وأحداث ، مما أعطى للنقاد مادة واسعة للكتابة عن هذا الشاعر الفذ .

والكتب التى وصلتنا عن المتنبى من هذا القرن معظمها كتبها خصومه الذين كانوا مدفوعين فى كتاباتهم عنه بدوافع شخصية ، وليس معنى هذا أن خصوم المتنبى كانوا أكثر من أنصاره ، فقد كان له أنصار كثيرون ولكنهم لم يكونوا يجدون ما يدفعهم إلى الكتابة عن إعجابهم بشعر المتنبى، فاكتفوا بالتعبير الشفاهى عن هذا الإعجاب ، « ولكن الأنصار والخصوم كانوا متفقين على أن المتنبى ليس شاعرا صغيرا ... لا مجال للإنكار بأن النقد فى القرن الرابع وما بعده لم ينشغل بشىء انشغاله بالمتنبى وشعره ، ولولا إحساس النقاد بكبر الظاهرة لما وجدت فى نفوسهم هذا الصدى البعيد »[١٣٥] .

ومن الأعمال التى كتبت حول المتنبى « الرسالة الموضحة فى ذكر سرقات المتنبى وساقط شعره » للحاتمى (المتوفى ٣٣٨) و « رسالة فيما وافق أرسطو من شعر المتنبى » للحاتمى أيضا ، ورسالة لأبى العباس النامى (المتوفى ٣٧١ أو ٣٩٩) فى عيوب شعر المتنبى وكان النامى هو شاعر سيف الدولة الأثير قبل أن يقدم المتنبى إلى بلاطه ويصبح هو شاعره الأول . ورسالة للصاحب بن عباد (المتوفى ٣٨٥) فى « الكشف عن مساوىء المتنبى » و « الواضح فى مشكلات شعر المتنبى » لأبى القاسم الأصفهانى وكتاب « المنصف للسارق والمسروق فى بيان سرقات أبى الطيب المتنبى » لابن وكيع التنيسى (المتوفى ٣٩٣) .

وواضح أن هذه الأعمال فى مجملها كتبها خصوم للمتنبى يحاولون أن يتسقطوا أخطاءه ومساوئه ، وقد حدا هذا بالقاضى على عبد العزيز الجرجانى (المتوفى ٣٩٢) إلى أن يضع كتابه « الوساطة بين المتنبى

وخصومه » يحاول فيه أن ينصف الرجل من خصومه وأنصاره على السواء ، فإذا كان خصومه قد بالغوا فى محاولة النيل منه والتقليل من أهميته وتتبع عيوبه وأخطائه فإن أنصاره بالمقابل قد بالغوا فى التعظيم من شأنه وتبرير كل أخطائه وعيوبه ، أو على حد تعبير القاضى الجرجانى نفسه فى مقدمة الوساطة : « مازلت أرى أهل الأدب - منذ ألحقتنى الرغبة بجملتهم ووصلت العناية بينى وبينهم - فى أبى الطيب أحمد بن الحسين المتنبى فئتين : من مطنب فى تقريظه ، منقطع إليه بجملته منحط فى هواه بلسانه وقلبه ، يتلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم ... ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل . وعائب يروم إزالته عن رتبته ، فلم يسلم له فضائله ويحاول حطه عن منزلة بوأه إياها أدبه ، فهو يجتهد فى إخفاء فضائله وإظهار معايبه ، وتتبع سقطاته ، وإذاعة غفلاته ، وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه »[١٣٦] .

لقد كان الأمر إذن فى حاجة إلى ناقد محايد منصف يبين ما للرجل وما عليه ، دون أن يدفعه إعجاب به إلى إعطائه ما ليس له ، أو تدفعه خصومة له إلى سلبه حقه الصريح ، ولقد كان القاضى الجرجانى هو أجدر الناس بالقيام بهذه المهمة ، وأقدرهم على التصدى لها ، فقد اجتمع فيه ضمير القاضى المنصف النزيه مع ثقافة الناقد المرهف الحس الواسع الثقافة ، ومن ثم فقد نجح فيما أخفق فيه الآمدى من القيام بدور القاضى بين طرفى النزاع الذى تصدى للفصل فيه ، حيث مال الآمدى - رغم أنفه - إلى أحد طرفى النزاع ، أما القاضى فقد كان قاضيا بحق ، أعطى المتنبى ماله ، وأخذ منه ما عليه فى حدود رؤيته النقدية ، وينبغى أن نقرر ابتداء أن الآمدى الناقد

كان أكثر حذقا وأرهف حسا وأوسع ثقافة من الجرجانى الناقد ، ولكن الجرجانى القاضى كان أكثر إنصافا ونزاهة ، وأبعد عن الميل مع الهوى من الآمدى القاضى .

الجانب النقدى فى الوساطة

تعرض القاضى فى وساطته لمعظم القضايا النقدية الأساسية التى شغلت النقد العربى منذ ابن سلام ، كقضية الطبع والصنعة ، وتحديد مفهوم الشعر ، وقضية السرقات ، وقضية الألفاظ والمعانى فى الشعر ، وغير ذلك من القضايا التى عرض لها النقاد من قبله ، وهو يعرض لهذه القضايا فى إطار الخطة العامة التى وضعها لكتابه ، والتى تتمثل فى التوسط بين المتنبى وخصومه ، فهو لا يريد أن يبرىء المتنبى من كل عيب كما كان يفعل أنصاره ، ولا يريد فى الوقت نفسه أن يجرده من حسناته الكثيرة كما كان يفعل الخصوم ، إنه يوافق الخصوم على أن فى شعره المتنبى عيوبا كثيرة ، ولكنه يرى أن له إلى جانب هذه العيوب محاسن أكثر ، كما يرى أن فى بعض ما أخذ عليه من عيوب نوعا التحامل والتجنى ، وأخيرا فهو يرى أنه ليس هناك شاعر مهما علت منزلته سلم شعره من العيب والأخطاء دون أن تحط هذه الأخطاء من أقدار هؤلاء الشعراء أو تهبط بمنازلهم .

ولكى يحقق الجرجانى ما هدف إليه فإنه يبدأ بالحديث عن « أغاليط الشعراء » منذ العصر الجاهلى ، مفتتحا حديثه عن هذه الأغاليط بقوله : « دونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم

من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه ؛ إما فى لفظه ونظمه ، أو ترتيبه وتقسيمه ، أو معناه ، أو إعرابه ؟ »[١٣٧] . ثم يأخذ بعد ذلك فى بيان أغاليط الشعراء فى هذه الجوانب التى أشار إليها ، ومحاولة العلماء الاحتجاج لهم أو تأويل أخطائهم وأغاليطهم .

وبعد ذلك يتحدث عن مفهوم الشعر من وجهة نظره ، وعن الأدوات التى يجب توافرها لدى الشاعر ، فهو يرى أن الشعر فى الأساس موهبة أو طبع يصقل بالثقافة والدربة « الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أصحابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان »[١٣٨] . ثم يتحدث بعد ذلك عن المقاييس التى كانت تستخدمها العرب للمفاضلة بين شاعر وشاعر فيذكر أنه « كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض »[١٣٩] .

وترجع أهمية العبارة الأخيرة بالذات إلى أنها تعتبر تقريبا أول محاولة لتحديد قواعد ما عرف فى النقد العربى باسم « عمود الشعر » فقد كان الحديث يكثر فى كتب النقد العربى القديم عن عمود الشعر القديم هذا دون تحديد للعناصر التى يتألف منها ، حتى جاء الجرجانى وحاول تحديده فى هذه الصفات ، ثم جاء المرزوقى بعده فزاده تحديدا وتبلورا فى مقدمة شرحه

عن لغة الشعر وضرورة ملاءمتها للبيئات والعصور

ـاعر المحدث بالابتعاد عن الألفاظ الصعبة ، وأن

لألفاظ السهلة العذبة ، ولكنه يفرق بين السهولة

ـتى سمعتنى أختار للمحدث هذا الاختيار وأبعثه

ـه التسهيل فلا تظنن أنى أريد بالسمح السهل

ولا باللطف الرشيق الخنث المؤنث ، بل أريد النمط

ساقط السوقي ، وانحط عن البدوى الوحشى»[١٤٠]

لائمه من الألفاظ ، فللغزل ألفاظ غير ألفاظ الفخر ،

نفاظ الوعيد ..... وهكذا .

تناولها عرضا قضية علاقة الدين بالشعر ، فقد كان

على المتنبى ضعف عقيدته الدينية ، والجرجانى

شىء ومستوى الشعر شىء آخر وأنه « لو كانت

، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن

الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ،

الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن

بن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ ،

خرسا وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ،

»[١٤١] .

للقضية التى شغلت معظم اهتمام السابقين وهى

وليها الكثير من اهتمامه ، ويفرد لها عددا وفيرا

من صفحات كتابه ، وهو ينظر إلى السرقات الأدبية نظرة شديدة التسامح ويعتذر عن الشعراء المحدثين بمثل ما اعتذر به أسلافه من النقاد من أن الأوائل قد استنفدوا المعانى أو كادوا ، ومن ثم فعلينا أن نقبل من المحدثين أخذهم من معانى القدماء ، وألا نتهمهم بالسرقة حين نجد أدنى تشابه بين بعض شعرهم وشعر السابقين ، يقول الجرجانى : « ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالإستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار ، لأن أحدهم يقف محصورا بين لفظ قد ضيق مجاله ، وحذف أكثره ، وقل عدده ، وحظر معظمه ، ومعان قد أخذ عفوها ، وسبق إلى جيدها ، فأفكاره تنبث فى كل وجه ، وخواطره تستفتح كل باب ، فإن وافق بعض ما قبل ، أو اجتاز منه بأبعد طرف ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه قط ، ولامرّ بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع »[١٤٢] . فهو يضيف عذرا آخر يعذر به الشعراء المحدثين بالإضافة إلى سبق الأوائل إلى المعانى ، وذلك العذر الجديد هو قلة الألفاظ ، فقد كانت ألفاظ اللغة بالنسبة للأوائل أوسع وأكثر ، ثم انقرض الكثير من الألفاظ بقلة الاستعمال فأصبحت الألفاظ المستعملة بالنسبة للشعراء المحدثين أقل بكثير من تلك الألفاظ التى كانت متاحة للسابقين .

ولا يكتفى الجرجانى بهذه الآراء العامة وإنما يتناول القضية تناولا تفصيليا ، يفرق فيه بين أنواع الأخذ المختلفة ، وبين ما يجوز أن تدعى فيه السرقة من هذه الأنواع وما لا يجوز .

فهناك أولا معان مشتركة بين الناس جميعا ، مثل تشبيه الجميل بالشمس أو البدر ، وتشبيه الكريم بالبحر أو الغيث ، وتشبيه الشجاع

بالسيف ، فهذه كلها معان يشترك فى إداركها الناس جميعا فإذا ما وجدنا شيئا من هذه المعانى لدى شاعرين مختلفين فلا يصح أن ندعى أن أحدهما سرقه من الآخر .

وهناك أيضا معان خاصة مبتكرة ، ولكنها شاعت وتدوولت بين الناس ففقدت خصوصيتها ، وأصبحت كالمعانى العامة لا يصح الادعاء فيها بالسرقة ، وإن كان يظل لأول من ابتكر هذا المعنى فضل السبق . ومن هذه المعانى الخاصة التى أصبحت فى شيوعها وكثرة تداولها كالعامة تشبيه الأطلال البالية بالخط الدارس ، أو بالوشم فى المعصم وسؤال المنزل عن أهله، ووصف البرق بخطف الأبصار ، وغير ذلك من المعانى المماثلة .

وتتجلى سماحة موقف الجرجانى من السرقات فى أنه يقدم للمحدثين كل هذه الأعذار ، ويكرر فى أكثر من موضع وبأكثر من أسلوب أن « السرقة .. داء قديم ، وعيب عتيق ، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الشاعر ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه »[١٤٣] . ويلتمس لهم العذر فى ذلك أكثر من مرة فى أكثر من موضع من مواضع الكتاب ، ويرى أن الإنصاف يقتضينا - والخطاب موجه لمعاصريه ممن كانوا يجهدون أنفسهم فى تتبع سرقات الشعراء -- أن نعتقد « أن أهل عصرنا ثم العصر الذى بعدنا أقرب إلى المعذرة ، وأبعد من المذمة ، لأن من تقدمنا فى استغرق المعانى وسبق إليها وأتى على معظمها ، وإنما يحصل على بقايا إمّا أن تكون تركت رغبة عنها واستهانة بها ، أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها »[١٤٤] وهو لهذا يحصر السرقة فى أضيق نطاق ، حين يكثر الشاعر الأخذ عن الآخرين ، أو حين يأخذ المعانى بألفاظها ، ومع هذا

كله يتحرج من الحكم الجازم بالسرقة ، ويعبر بذلك عن مدى تأثم ضمير القاضى لديه من إدانة إنسان لا يمتلك الدليل القاطع على إدانته ويعبر عن ذلك أروع تعبير حين يقول : « ولهذا السبب أحظر على نفسى ولا أرى لغيرى بت الحكم على شاعر بالسرقة .. إلا أنى إذا وجدت فى شعره معانى كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذا لا أثبته بعينه ، ومسروقا لا يتميز لى من غيره ، وإنما أقول : قال فلان كذا ، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا ، فأغنم فضيلة الصدق ، وأسلم من اقتحام التهور »[١٤٥] .

وهو فى ظل هذا الروح المتسامح يتناول سرقات المتنبى وسواه من الشعراء بكثير من رحابة الصدر ، والميل إلى التماس العذر لهم ولاشك أن الجرجانى متأثر فى موقفه هذا من السرقات بمن سبقه من النقاد الذين تناولوها ، وبخاصة الآمدى ، ولاشك أيضا أنه قد أثر بموقفه المتسامح هذا فى كثير ممن جاءوا بعده ، وبخاصة أبو هلال العسكرى الذى زعم أنه كان السابق فى دراسة موضوع السرقات بالصورة التى درسه عليها فى الصناعتين ، مع أن معظم أفكاره نجدها لدى الجرجانى والآمدى وسواهما من النقاد .

الجانب البلاغى فى الوساطة

لم يول القاضى الجرجانى القضايا البلاغية فى كتابه إلا اهتماما عابرا ضئيلا ؛ حيث أشار إلى بعض صور البديع لدى العرب التى « لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع أو الاستعارة إذا حصل لها عمود

الشعر . . وقد كان يقع ذلك (أى البديع) فى خلال قصائدها ، ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع ، فمن محسن ومسيء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط »[١٤٦]. وهو يكرر هنا ما سبق أن ردده النقاد منذ ابن المعتز عن البديع ونشأته وتطوره .

ثم يقدم مجموعة من الأمثلة لبعض فنون البديع المشهورة كالاستعارة والتجنيس والطباق ، ومعظم أمثلته هى التى مثل بها ابن المعتز من قبله لهذه الفنون .

وهو خلال حديثه عن الاستعارة وتمثيله لها يفرق تفريقا دقيقا بينها وبعض صور التشبيه التى كانت تلتبس بها فى عصره حيث يقول : « وقد جاء من هذا الباب ما يظنه الناس استعارة وهو تشبيه أو مثل ، فقد رأيت بعض أهل الأدب ذكر أنواعا من الاستعارة عد فيها قول أبى نواس :

والحب ظهر أنت راكبه

فإذا صرفت عنانه انصرفا

ولست أرى هذا وما أشبهه استعارة ، وإنما معنى البيت أن الحب مثل ظهر ، أو الحب كظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه ، فهو إما ضرب مثل أو تشبيه شيء بشيء . وإنما الاستعارة ما اكتفى فيه بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت فى مكان غيرها »[١٤٧] . وهذه تفرقة دقيقة بين الاستعارة وبين تلك الصورة التشبيهية التى عرفت فيما بعد

باسم « التشبيه البليغ » ، والتى تحذف منها أداة التشبيه ووجه الشبه ، ويكتفى بطرفى التشبيه ؛ المشبه والمشبه به .

ولكن الجرجانى فى موقفه من الاستعارات البعيدة المعتمدة على خيال محلق يربط بين العناصر التى لا يبدو بينهما ترابط فى الواقع يكشف عن نزعته المحافظة المماثلة لنزعة قدامة والآمدى من قبل ، فهو لا يميل إلى الإسراف فى الخيال الشعرى ، ويؤثر على ذلك الاقتصاد ، فإذا ما وجد استعارة خارجة على المألوف حاول - كما حاول قدامة والآمدى من قبل - تأويلها بما يقربها من المألوف ، ويردها إلى أصل تشبيهى ، وهو فى رده على منتقدى المتنبى فى بعض استعاراته الغريبة التى يشخص فيها المجردات ، يرد ردا أشبه بالاعتذار عن مثل هذه الاستعارات منه ببيان ما فى هذه الصور من براعة فنية فائقة تحسب للمتنبى لا عليه ، فإذا أخذ خصوم المتنبي عليه قوله مثلا :

تجمعت فى فؤاده همم

ملء فؤاد الزمان إحداها

حيث جعل للزمان فؤادا . « وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد ، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة » ، فإن الجرجانى لا يرد على هؤلاء بالإشارة لما فى مثل هذه الصورة من قدرة فنية على تشخيص المجردات ، وإظهارها فى صورة الكائنات الحية ، وإنما يحاول أن يعتذر عن صنيع المتنبى هذا بأن يضرب مجموعة من الأمثلة لشعراء سابقين على المتنبى جعلوا للدهر فيها ظهرا وبطنا وجبهة وخدين وأنفا ، ويعلق على هذه الأمثلة بقوله : « فهؤلاء قد

جعلوا الدهر شخصا متكامل الأعضاء ، تام الجوارح ، فكيف أنكرت على أبى الطيب أن جعل له فؤادا ؟ »[148] . ثم يمضى يحلل هذه الأبيات بما يقربها من المألوف ويردها إلى أصل تشبيهى ، بل يستعيد بعض أمثلة قدامة والآمدى وبعض تحليلاتهما كتحليلهما لبيت امرى القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازا وناء بكلكل

فقد شخص امرؤ القيس الليل « فجعل له صلبا وعجزا وكلكلا لما كان ذا أول وآخر ووسط مما يوصف بثقل الحركة إذا استطيل ، وبخفة السير إذا استقصر ، وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة ، وقريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة »[149] .

ويحاول أن يؤول كلام أبى الطيب على هذا النحو الذى يقربه من المألوف .

فالجرجانى إذن لا يميل كثيرا إلى مثل هذه الاستعارات التشخيصية التى لا يكون وجه الشبه فيها واضحا ، ولم يكن يتوقع منه غير هذا الموقف، فهو رجل محافظ بالطبيعة والفطرة .

وقد اتضح لنا من الإستعراض العام لأهم ما إشتمل عليه الكتاب من قضايا نقدية وبلاغية كيف كان الجرجانى يقف دائما موقف القاضى المنصف النزيه الذى لا يميل مع الهوى - إعجابا أو عزوفا - وإنما كان يحاول أن يبحث عن الحقيقة بقدر ما تسعفه إمكاناته النقدية ، فكان يصيبها حينا ويخطئها حينا ، ولكنه فى كل الأحوال كان يتمتع بروح الباحث المحايد

النزيه ، ولذلك اكتسب كتابه قيمة كبرى ، على الرغم من أنه - من الجهة النقدية الخالصة - لا يرقى إلى مستوى كتاب « الموازنة » ، فقد كانت إمكانات الآمدى كناقد أكبر من إمكانات القاضى الجرجانى ، ولكن القاضى استطاع أن يعوض هذا الفارق فى الإمكانات بهذه الروح العلمية الحيادية المنصفة ، التى كثيرا ما افتقدناها لدى الآمدى فى موازنته .

والحمد لله أولا وآخرا

الهوامش والتعليقات

١ - انظر مثلا : طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ١ وما بعدها ، ود . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف فى التراث النقدى : ص ٣٣ - ٣٤ .

٢ - انظر حول آراء الأصمعى ودوره : د . إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٥١ - ٥٣ ونص الأصمعى منقول عن العمدة ١ - ١٣٢ .

٣ - انظر : السابق ص ٥٠ ، ٥١ ونص الأصمعى من « الموشح » ص ٨٥ ، ٩٠.

٤ - انظر نص الصحيفة فى البيان والتبيين نشرة هارون ١ - ١٣٥ وما بعدها ، وفى الصناعتين ١٤٠ ، ١٤١ مع خلاف يسير .

٥ - البديع لابن المعتز ص ١٦ .

٦ - طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٣٥ .

٧ - تحقيق الأستاذ محمود محمد شاكر ، مطبعة المدنى ، القاهرة ١٩٧٤ .

٨ - طبقات الشعراء لابن سلام ١ - ١٣٧ - السابق : ٢ - ٢٤٥ .

٩ - السابق : ١ - ٩٧ .

١٠ - طبقات الشعراء ١ - ٥ . والجهبذة يراد بها نقد الدراهم والدنانير الزائفة من الصحيحة ، والبهرج والستوق والمفرغ أنواع من الدراهم تختلف رداءة وجودة .

١١ - د . محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى . المقدمة ص ١٢ .

١٢ - طبقات الشعراء ١ / ٧

١٣ - السابق : ١ / ٤٨ .

١٤ - السابق : ١ / ٧-٨

١٥ - السابق : ١ / ١٤٠

١٦ - السابق : ٢٠٩/١ ، والنائرة العداوة والنزاع .

١٧ - تحقيق الأستاذ أحمد محمد شاكر - دار المعارف ، مصر ، طبعة ١٩٨٢

١٨ - الخارجي من يسود بنفسه من غير أن يكون له قديم .

١٩ - الشعر والشعراء ١/٦٢-٦٣

٢٠ - السابق ١/٧٦-٧٧ . والشيح والحنوة والعرارة نباتات برية .

٢١ - انظر : د . إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ١١٢، ١١٣، ود. محمود الربيعى نصوص من النقد العربى ص ٢٢، ٢٣ ، وانظر مناقشة الدكتور عبد الواحد علام للقضية فى قضايا ومواقف فى التراث النقدى ص ٨٦ - ٨٨

٢٢ - الشعر والشعراء : ١/٧٥

٢٣ - الشعر والشعراء ١/٨١ والآتىّ : السيل

٢٤ - السابق ١/٧٧-٧٨ ، والثقاف فى الأصل أداة تقوم بها الرماح .

٢٥ - الشعر والشعراء ١/٨٨

٢٦ - السابق ١/٩٠ . وتزحر : أنَّ من المعاناة والجهد .

٢٧ - الشعر والشعراء ١/٦٤-٦٩ .

٢٨ - الشعر والشعراء ١/٩٠ واللفق أحد شقى الملاءة أو العباءة ، ورؤبة هو رؤبة ابن العجاج من أشهر الرجاز العرب ، وأبو الجحاف كنيته .

٢٩ - السابق ١/٧٣

٣٠ - هو المرحوم الدكتور محمد مندور فى كتابه « النقد المنهجى عند العرب » ص ٤٨

٣١ - تحقيق الأستاذ عبد الستار أحمد فراج . دار المعارف . القاهرة .

٣٢ - طبقات الشعراء ، ص ١٠٠

٣٣ - السابق ٢١ - ٣١

٣٤ - كتاب الحيوان ، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ٣/١٣١، ١٣٢

٣٥ - انظر : البلاغة العربية للدكتور على عشرى زايد ص ٣٧ وما بعدها

٣٦ - البيان والتبيين : تحقيق الأستاذ عبد السلام هاون ١/٥٥

٣٧ - السابق ١/٥٦

٣٨ - السابق ٢/ ٢٨٠

٣٩ - السابق ٢/ ٢٨٠ ، وأكون على قفانه أى أرقبه ، وأتتبع أمره ، وابغونا سواه : أى اطلبوا لنا سواه ، بُهاه تاج : أى جعله التاج بهيا .

٤٠ - السابق ٣٢٨/٢ وأبلى جبال بين مكة والمدينة ، والأسالق : القيعان المستوية .

٤١ - تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب . نشر دار المعرفة . القاهرة ١٩٦٦ .

٤٢ - تحقيق الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجة طبع الحلبى . القاهرة ١٩٤٥

٤٣ - البديع ص ١٦/١٥ وتقيلهم أى سار على نهجهم ، وشغف به : ولع وأغرم.

٤٤ - البديع ص ١٠٦

٤٥ - السابق ص ١٠٦

٤٦ - البديع ص ٥٥

٤٧ - البديع ص ١٨

٤٨ - تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ١٩٨٠

٤٩ - عيار الشعر . ص ١٧

٥٠ - عيار الشعر : ص ١٩

٥١ - عيار الشعر . ص ١٩-٢٠

٥٢ - عيار الشعر ص ١٧ - ١٨

٥٣ - عيار الشعر ص ٢٥ - ٢٧

٥٤ - عيار الشعر ص ٢٧

٥٥ - عيار الشعر ص ٢٧ - ٢٨

٥٦ - عيار الشعر ص ٢٩ . والرقى : جمع رقية ، والسخائم : الأحقاد والضغائن.

٥٧ - د . محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى ص ٣٢ - ٣٣

٥٨ - عيار الشعر ص ١٤٦ .

٥٩ - عيار الشعر ص ١٤٨

٦٠ - عيار الشعر ص ٢٠

٦١ - عيار الشعر ص ٢٢ .

٦٢ - عيار الشعر ص ٩١

٦٣ - عيار الشعر ص ٩٢ - ٩٣

٦٤ - عيار الشعر ص ٢٥

٦٥ - عيار الشعر ص ٢٤

٦٦ - عيار الشعر ص ٣١

٦٧ - عيار الشعر ص ٣٦

٦٨ - شرح محمد عيسى منون . المطبعة المليجية القاهرة ١٩٣٤

٦٩ - نقد الشعر ص ١٣ .

٧٠ - د . إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ص ص ١٦٨.

٧١ - الإحصاءات هنا معتمدة على طبعة الأستاذ محمد عيسى منون .

٧٢ - نقد الشعر ص ٣٩ .

٧٣ - نقد الشعر ص ٤٠

٧٤ - نقد الشعر ص ٤٠

٧٥ - نقد الشعر ص ٣٩ ، ٤٠

٧٦ - نقد الشعر ص ٤٨ - ٥٠ .

٧٧ - نقد الشعر ص ٥٠

٧٨ - نقد الشعر ص ٥٩

٧٩ - نقد الشعر ص ١٤

٨٠ - السابق . الصفحة نفسها

٨١ - السابق ، الصفحة نفسها

٨٢ - السابق . ص ١٥

٨٣ - دلائل الإعجاز لعبد القاهر ص ١٨٤

٨٤ - نقد الشعر ص ٣٧

٨٥ - نقد الشعر ص ٣٨

٨٦ - انظر د . محمود الربيعي : نصوص من النقد العربي ص ٣٥ ، ود . إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٠٠ . ٢٠١ .

٨٧ - نقد الشعر ص ٦٥ .

٨٨ - نقد الشعر ص ١٠٥ .

٨٩ - نقد الشعر ص ١٠٦

٩٠ - نقد الشعر ص ٧٨

٩١ - نقد الشعر ص ٩٢ ، ٩٣

٩٢ - نقد الشعر ص ٩٠

٩٣ - الموازنة للآمدي . تحقيق الأستاذ السيد صقر ١/٢٧٤-٢٧٥ .

٩٤ - الصناعتين تحقيق علي البجاوي وأبو الفضل إبراهيم . مكتبة الحلبي. القاهرة ١٩٧١

٩٥ - مقدمة الصناعتين ص ١٠ - ١١

٩٦ - د . إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٥٦ .

٩٧ - الصناعتين ص ٦٤ ، ٦٥ ، والأود : العوج

٩٨ - انظر : نقد الشعر ص ١١٠ - ١١١ ، والصناعتين ص ١٠٤ - ١٠٥

٩٩ - الصناعتين ص ٢٠٢

١٠٠ - انظر الصناعتين ص ٢٠٣

١٠١ - السابق ص ٢٠٤

١٠٢ - الصناعتين ص ٢٢٢

١٠٣ - الصناعتين ص ٢٣٦

١٠٤ - السابق ص ٢٤٣

١٠٥ - الصناعتين ص ٧

١٠٦ - الصناعتين ص ١٢

١٠٧ - الصناعتين ص ١٦

١٠٨ - الصناعتين ص ١٤

١٠٩ - النكت فى إعجاز القرآن للرمانى (ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن) ص ٨١ ، ٨٢

١١٠ - الصناعتين ص ٢٤٦

١١١ - تحقيق الأستاذ السيد أحمد صقر ، طبع دار المعارف لمصر ١٩٦١ - ١٩٦٥ .

١١٢ - هو المرحوم الدكتور محمد مندور في « النقد المنهجى عند العرب » ص٩٣ ، ٩٨ على الترتيب .

١١٣ - السابق ص ١٠٣ .

١١٤ - د . محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى ص ١٨ .

١١٥ - السابق نفس الصفحة

١١٦ - الموازنة ١/٣٨٩-٣٩٠ . والعين : الدنانير . والورق : الدراهم . والبز : ثياب القطن أو الكتان .

١١٧ - الموازنة ١/٢٩٣ ، ٢٩٦ .

١١٨ - دكتور محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى ص ١٩ .

١١٩ - الموازنة ١/٣٩٢ .

١٢٠ - الموازنة ١/١٣٦

١٢١ - الموازنة ١/٧

١٢٢ - الموازنة ١/٣٨٨

١٢٣ - الموازنة ١/٨

١٢٤ - الموازنة ١/٢٩١

١٢٥ - الموازنة ١/١٤

١٢٦ - السابق والصفحة

١٢٧ - الموازنة ١/١٨

١٢٨ - الموازنة ١/٢٥٠

١٢٩ - السابق والصفحة

١٣٠ - الموازنة ٣٢٥/٢ .

١٣١ - الموازنة ٩٤/٢ .

١٣٢ - الموازنة ٢٧١/١

١٣٣ - الموازنة ٢٩٢/١

١٣٤ - تحقيق الأستاذين محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوى - مكتبة الحلبى . القاهرة ، ١٩٤٥ .

١٣٥ - تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٢٥٣

١٣٦ - الوساطة ص ٣

١٣٧ - الوساطة ص ٤

١٣٨ - الوساطة ص ١٤

١٣٩ - الوساطة ص ٢٢ ، ٣٣

١٤٠ - الوساطة ص ٢٣

١٤١ - الوساطة ص ٦٢

١٤٢ - الوساطة ص ٥١

١٤٣ - الوساطة ص ٢٠٧

١٤٤ - الوساطة ص ٢٠٨

١٤٥ - السابق والصفحة

١٤٦ - الوساطة ص ٣٣

١٤٧ - الوساطة ص ٤٠

١٤٨ - الوساطة ص ٤٤٢ ، ٤٤٣

١٤٩ - الوساطة ص ٤٤٥ .

المصادر والمراجع

اولا المصـــادر :

(مرتبة تاريخيا وفقا لتاريخ وفاة المؤلف)

محمد بن سلام الجمحى (ت ٢٣١ هـ)

طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر . مطبعة المدنى القاهرة ، ١٩٧٤ .

الجاحظ (ابو عثمان عمرو بن بحر ، ت ٢٥٥ هـ)

- البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون . نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٧ - ١٩٥٠ م .
- الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة الحلبى ، القاهرة ١٩٣٨ - ١٩٤٨ م

ابن قتيبة (ابو محمد عبد الله بن مسلم ، ت ٢٧٦ هـ)

- الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ م

ثعلب (ابو العباس احمد بن يحيى ، ت ٢٩١ هـ)

- قواعد الشعر ، تحقيق رمضان عبد التواب . دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦٦م

عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦ هـ)

- البديع ، شرح محمد عبد المنعم خفاجة مطبعة الحلبى ، القاهرة ، ١٩٤٥ م

- طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار فراج . دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٦ م

ابن طباطبا (محمد بن أحمد . ت ٣٢٢ هـ)

- عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام . منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٠ م

قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ)

- نقد الشعر ، شرح محمد عيسى منون . المطبعة المليجية ، اقاهرة ١٩٣٤ م

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر . ت ٣٧٠ هـ)

- الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى . تحقيق السيد أحمد صقر- دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١ - ١٩٦٥ م

الرمانى (أبو الحسن على بن عيسى . ت ٣٨٦ هـ)

- النكت فى إعجاز القرآن (نشر ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن بتحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام) دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٧٦ م .

القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى (ت ٣٩٢ هـ)

- الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى - مكتبة الحلبى ، القاهرة ، ١٩٤٥ م

أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ)

- كتاب الصناعتين تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى

محمد البجاوى مطبعة الحلبى ، القاهرة ، ١٩٧١ م

عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) .

- دلائل الإعجاز - طبعة محمد رشيد رضا ، القاهرة ، بدون تاريخ

ثانيا - المراجــــع :

(مرتبة هجائيا وفقا لأسماء المؤلفين)

إبراهيم سلامة :

- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ط ٢ - مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٥٢ م

إحسان عباس :

- تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ط ٣ دار الثقافة ، بيروت، ١٩٨١ م

طه أحمد ابراهيم :

- تاريخ النقد الأدبى عند العرب . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧ م

عبد الواحد علام :

- قضايا ومواقف فى التراث النقدى . مكتبة الشباب ، القاهرة، ١٩٧٩ م

على عشرى زايد :

- البلاغة العربية مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٧ م

محمد مندور :

- النقد المنهجي عند العرب - دار نهضة مصر ، القاهرة

محمود الربيعي :

- نصوص من النقد العربي - دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦م

المحتــويات

الموضــــوع	الصفحة